

芸術・人間・宇宙

中村 英樹

目次

第Ⅱ部 近代芸術の文脈とその転換

- 1 自我から物象的記号領域への道程
- 2 マネを転回点として
- 3 一九一〇年代の一斉蜂起へ
- 4 自我の極小化と無意識による仮の解決
- 5 第二次大戦後の収支決算を
- 6 「芸術」・「前衛」が束縛のもと
- 7 物象的記号領域の本性に従う開かれた表現主体

第Ⅱ部 近代芸術の文脈とその転換

1 自我から物象的記号領域への道程

近代ヨーロッパの思考様式の特徴は、記号領域の正当な取り扱いを欠落させたことであつた。自然と人間との「関係」そのものであり、人間成立の根拠である物象的記号領域がその本性を無視され、副次的な意味合いしか与えられないようになる。なぜそうなったかと言うと、記号によって形成された見えざる実体が、生みの親である記号領域より先行する本質であると考えられるようになったからである。それが抽象的觀念としてのアイデアでありキリスト教的超越神であるのだが、近代になってその存在の形態は、「自我」という人間主体の規定の仕方に受け継がれた。唯一性、自立性、不可視性などを持つ超越的な中心として、直接世界と向き合い、それを支配するものであつた。見えざる内面的自己が、単なる物体に過ぎない世界と媒介なしでかわり合う。主客二元論的構図は、そこから生まれる。必然的に、記号領域は中核的存在意義を失い、片隅に追いやられ、忘れ去られた。このような人間規定の不自然さが、近年気づかれるようになってきた。ソシュールを源流とする言語哲学や記号論、構造主義からの問題提起は、その現わ

れであろう。哲学の関心は、近代以降、認識論から存在論、そして記号論へと移っているように思われる。卓越した立場に立つ自我からもっと具体的な人間の生へ、そして人間成立の根幹である記号領域へという流れを示しているのである。つまり、記号領域への注目を挺子にして、近代主義的人間観によるとらわれから脱け出そうとしているようだ。

しかし、記号領域への関心の主要部分は、言語を巡るものであった。もちろん、たとえばロラン・バルトなどのようにそれ以外の対象を扱っている場合もなくはないが、言語がモデルになりがちである。言語は、分節性、体系的組織、普遍的概念性など、独特の性格を負っている。ところが一方で記号領域の成立する源に下降していくと、記号自体が物であり、現象であるという単純で当たり前の事実に出くわす。それは、言語をも含めてそうである。人間と自然との関係性として記号領域が存在することを明らかにし、人間の根源を一層正確に見つめようとすれば、この記号の物象性に行き当たらざるをえない。なぜならば、見えざる内面的自己としての人間規定が抽象的で観念的であるのと同様に、記号領域を物象性から切り離して考えることも非現実的だからである。物象的記号領域ということになると、これまで「美術」と呼ばれてきた分野が関係してこない訳にはいかない。記号はすべて物象の上に成り立っているのであるが、比較的恒久的な可視の対象であって、非言語的なものとして、物象性を考えやすいのが「美術」だと言える。

だが、いま述べた近代主義に支配されている点については、芸術についても例外ではなかった。対象化された記号領域そのものであるはずの美術の分野でも、その物象的記号性は黙殺された。あるいは美術はさらに言語によっても深く浸透されている。「芸術」という概念自体が、近代主義的な自我を中核として構築されている。十九世紀前半に比較的非物質的媒体を用いる絵画が美術の中心であったのも、あの見えざる内面的自己の精神性に対応しているため

である。だから美術を問題にしさえすれば、記号の物象性がすぐさま明らかになるなどということは起こりえない。美術に即して見れば、むしろ指摘した意味での近代主義そのものとして自立し、しかもその近代主義ゆえに死滅の危機に直面している。それでもなお美術の分野は、記号領域の物象性への最短距離にあり、人間成立の根拠をとらえかねず手がかりになる可能性を持つ。美術の側に立てば、物象的記号領域としての自己回復によらなければ今後の展開がむずかしいところにまで自らを追い込んできた事情がある。そのような内外の要請からして、美術的な場における近代的自我から物象的記号領域への転換という課題は、大変重要な意義を持つように感じられる。

いま美術も近代主義におおわれていると述べたが、半面、この分野においては近代主義の破綻が早くから現われている。物象性とかかわりがそうさせたのであろう。割にラディカルにその破綻を突きつめていったため、今日の行きづまり状況があるのであり、だからその観点からすれば先進的だということになる。ただ、問題は、その破綻のなかにあって、最後まで「自我」的な表現主体の規定に固執し、その強化あるいは純化という意識的方向を選んだ点が、行きづまりの根本的原因であった。しかし裏を返せば、そこまで突きつめたからこそ「自我」へのこだわりを捨てた物象的記号領域への自覚が生まれてくるのかも知れない。近代美術は通念としてマネ以降から語り始められる。ところがその時点は、美術における自我的表現構造成立のときではない。美術的表現領域の自立が言われる時期であり、純粹視覚というような問題意識に立脚するようになる転機であるが、それはむしろ、自我的構造の自己反省と自己懷疑が始まるときである。美術本来の物象的性格がその手助けをする。即ち、近代美術は、近代的人間規定への疑いを潜在させることによって開始され、自我の崩壊過程の第一歩をもってその始まりとしたのである。その過程は紆余曲折をたどりながら一九七〇年代にまで達している。マネ以降の美術の動向を考察してみると、自我中心的表現構

造と潜在的な物象的記号性との間で苦悩しながら、前者を土台とする立場を次第に不可能に陥れていく過程として把握することができ、物象的記号性への着目が正当であり、避けられないことが明らかになる。合わせて、近代芸術の反照として知りうる物象的記号領域の特性にも注意を喚起させられる。ここでは、言語をモデルにしない記号領域の見方が問われることになる。それは、言語以前を意味するとともに、言語を相対化する作用を含むものである。近代美術百年の流れに言語的記号と自我とからの超脱過程を見る。

マネの新しさは、描かれる対象への関心を括弧に入れておいて、描き手と事物との関係に目を向けようとしたことにある。「関係」への反省が近代美術史の出発点になっている。「見る」ことを通じての「関係」そのものは、本来物象的記号領域として存在させられるのであるが、取りあえず、自我の絶対的自立性を前提とする二元論的分裂の上に立って、改めて人間と自然との橋渡しをしようとするので、解決しがたい断絶や困難さに直面する。モネ、スーラ、セザンヌらがこの問題にそれぞれのアプローチの仕方をし、ことにセザンヌの格闘はよく知られている。

一九一〇年代になると、二十世紀美術の源をなす傾向がこの時期に集中して登場してくる。キュビズム、シュプレマティズムとロシア構成主義、新造形主義、後期表現主義および未来派などがそれである。その原動力は、「既成の関係（人間と自然との既成の回路）の拒否」であった。マネによって点火された近代的表現主体への疑いは、ここに到って大きく燃え広がった。これまで潜在していたものが表面化し、一挙に広大な前途を獲得したかのようにだった。しかし、意識化した論理においては、幾何学的形体の知的構成を基盤として逆に純粹自我の表現構造を強めていった。既成の関係ではなく、関係そのものが拒否された。自我への潜在的な懷疑から起こった「関係への反省」は、いま「関係の拒否」を通して自我を完結的な存在として純化しようとする。だがもうひとつの側面として、作品自体の

物象性のうちに新しい関係性を見いだそうとする芽がある。例えば、キュビスムの「多視点」、ロシア構成主義における「空間」や「素材」、未来派の主張する「時間」的要素などは、注目に値する。

それでも論理上の主流は、自我の純化即ち強化だと見なければならぬ。一九一〇年代後半のダダイスムは、その矛盾を突きつめた形で一手に引き受けた。既成の芸術の有効性を疑い、それを拒否するラディカルな衝動は、あらゆる約束事や枠を打ちこわし、人間存在の原点にまで立ち返っていくかに見える。しかしそのための拠点になったのが、依然として旧来の孤立的自我の純粋性であった。芸術という自我の産物を自我の純化を頼みに超克しようとすれば、自己破壊の逆説を生む。おびたしい実験の成果と根本的な問いかけの末に不能症に陥る。その救済役となったのがシュルレアリスムなのだ。この運動のかなめをなすのは無意識の領域を導入したという一点であって、様式的特徴そのほかを重視し過ぎてはならない。無意識の領域とは自我の内側から自我をこえるものである。いわば内在的他者の発見であった。ところが「内在的」であるがゆえに自我の「構え」を打破できず、かえって自我のなかにからめとられてしまった。自我の構えを持っているにもかかわらず、自我の作為を否定し、その彼方にあるものを求めたために、方法論上の積極性に無理が生じた。ダリにその帰結を見る。ダダイスムのオブジェを自我から解放し、シュルレアリスムの無意識を物象的記号性の介在なくしては成り立たないものと認めれば、事情は変化する。

第二次大戦後の美術は、大きな中心のひとつがアメリカへ移動するとともに、一口に言って「物象としての作品」を前面に出した「内的イメージの否定」が特徴的であろう。ポップ・アートやスーパーリアリズムのようにイメージ的な外見を持つ場合でも、何らかの外在化する媒体を通してのイメージであり、内的ではない。その意味でシュルレアリスムとの間に断層があり、むしろダダイスムに近い。約束事や枠にとらわれず人間存在の原点に立ち返ることを、

物象としての作品という観点からより一層追求することになる。しかし、同時に、ダダイスムと変わることなく、自我の論理を表現主体の在り方として温存してきた。抽象表現主義は、素材のマチエールとアクションの軌跡に還元された主体として自我を隠し持っている。表面的にイメージを否定しても、孤立した自我の構造は残る。一九六〇年代になって非個性的な美術の時代にはいる。だが、客観的事物によっておのれを押し殺すポップ・アートの即物的傾向も、主観と客観との分裂をそのままにして一方から他方へ振子が揺れ動く裏返し of 自我の論理だと思われる。何よりもその即物性は、人工物の再生産として人間の恣意の範囲内にある。ハード・エッジやプライマリー・ストラクチュアにはより事物化された抽象絵画およびイリュージョンという感が強い。ミニマル・アートは、人工形体による物象的作品の次元で作為を否定し物体性を優先させようというもので、極小化する自我を示す。コンセプチュアル・アートでは、一方に無形の作為・意図としてしか自己を肯定できない消極化した自我があり、他方ではや人間のコントロールを脱して自立する物質がある。このように見てみると、物象性を強調して内的イメージを否定しながら、戦後美術には近代主義の表現構造が生き続けていて、現象面での多様性に反して根本的打開のネックになっていることは否定できない。突きつめれば突きつめるほど、自我中心的表現主体は自己制限をせざるをえなかった。その自己制限史の窮極に立って、われわれは状況を打開しなければならないところまで来ている。物象的記号領域を先行させる表現主体の必要性はそこから生まれる。

以上のようにマネ以来百年の動向は、「自我」克服の努力でありながら、「自我」を基盤とし、跳躍の踏み台である物象的記号領域の存在を忘失していた。「自我」によって表現主体の自立性を獲得できたのは西欧文化の特徴であり、偉大な成果であった。しかしその自立性を絶対者の孤高へと押しやってはならない。そのような抽象的で観念的

な「自我」による人間像には思い誤りがあった。物象的記号領域を基底とし、他者との関係、物質とかかわる身体性、社会や言語の構造、無意識などに支配された具体的な人間として表現主体の積極性を理解することが大切である。近代美術は、「自我」を絶対化することの不自然さを、身をもって急速に突きつめてきた。それが展開の主要な動因であった。いま半自覚的であったその動因が煮つめられて、はつきりする段階にさしかかっているのではあるまいか。そのことは、人間の営み全体のなかで、美術的な分野が中枢として存立しうるかどうかという問題とかかわっている。他の実践的分野に比べて芸術はおそくまで近代主義的思考にとらわれてきた。しかし、矛盾が最大限に圧力を増したとき、もっとも尖鋭な形で意識上の急激な転換をなしとげ、他の分野の骨格をも明らかにする可能性を秘めているとも思われる。そうなるためには「芸術」という概念、およびその枠内での変革を意味する「前衛」という概念がそもそも「自我」を土台にしている点の指摘にまで下降しなければならない。

2 マネを転回点として

マネの役割は、対象へ向かう視線の在り方自体を絵のなかに引きずり出し、問い直すことであった。対象と視点との断絶の意識化であると言ってもいい。一面で、それは、物としての絵画への注目ということを引き起こした。マネ以前の十九世紀絵画である新古典主義やロマン主義、写実主義では、対象の選び方や描き方に関する違いしかいずれにおいても問題にされず、その対象を把握する視点は、ほぼ無自覚、無反省のまま、姿を現わさないで、それぞれ性格の相違はありながらも絶対普遍的なものとして前提にされていた。見えざる神の視点は、ここまで継承されてきたの

だ。しかし、むしろ十七世紀絵画のなかでは光と視点とが意識されていた節がある。世界内的な視点とそれによって観察された光とは、時代を飛び越えてマネ以降の画家へとつながる。ヴェラスケスの影響はその現われだろう。あるいは、オランダ風景画の血がイギリスのターナーやコンスタブルを通してモネに伝えられたことも、偶然以上の示唆を含んでいる。ロイスダール⁽¹⁾たちの系譜は、世界内的な視点としての個人の感覚性を基盤にする点で、マネ以降に論理的に直接結びつくからである。マネは、対象と視点との関係を改めて自覚し始めた画家だと言える。対象が何であるかというものを一応括弧に入れて、関係そのものを純化しようとしたのだ。視点の絶対性が危うくなり、視点との関係によって性格づけられるものとして対象を把握しないと対象が存立しないところにまで時代が立ち到ったのである。そのことは、視点¹主体と対象²客体との分裂をも意味する。その分裂が意識化を引き起こすのだ。十七世紀において次第に個別的人間としての在り方に近づいた視点¹主体は、にもかかわらず絶対的普遍性のもとに思い描かれてきた。その有効性に対する疑念を無視できなくなった訳である。それは、主観と客観とをアプリアリに分離する近代的自我の論理の是非にかかわっている。

マネの絵にはクールな透明感がみなぎっている。この冷気の源泉は何なのだろうか。一言で言えば、描かれた対象への感情移入のなさである。ジョルジュ・バタイユは、そのことを「沈黙の絵画」と言い表わし、マネの「マクシミリアン皇帝の処刑」(一八六七年)を同じ銃殺の場面であるゴヤの「五月三日」(一八一四年)と対比して、マネの絵がいかに凄惨さを感じさせないものかを示している。⁽²⁾倫理的に取りざたされた「草上の昼食」や「オランピア」にしても裸婦はむしろストイックな様子で目に映り、あえて考えれば、その感情の抑圧が奇妙な官能性になって放射するようでもある。マネは、描かれるものを、視点¹主体から全く切り離された純粹な対象としてとらえようとした。

これは、実はほかならぬ近代的自我の特徴なのだが、かれは、極端にそれを拡大してみせた。そうすることによって、画面には直接現われない視点が強く意識されるようになり、描かれた対象と描く視点との分離し、断絶した関係そのものが、主旋律となって浮かび上がってくる。近代的な主体である超越した視点を意識したうえで、視線の向かう対象の存在性を明らかにしようとするとき、その両者の格闘のなかで、対象と主体との断絶の兆候として「無関心」「沈黙」が生じてくる。純粹視覚の対象として見られた事物と視点との間には距離が介在し、ガラスを隔てたような関係になる。事物は、レンズを通した虚像のように實在感をぬぐい去られる。「見る」ことは距離を置くことであり、その距離感が、クールで透明な感覚となって表現される。

マネは、つまるところこの距離を描いたのだ。それは、自らの属する知的地平の視覚的発見だと言えなくはない。クールベが対象に関するリアリズムだとすれば、マネは、対象と主体との関係に忠実であろうとした。この関係への注目がマネ以降の絵画を長く被った。しかし、モネが、視覚の在り方を疑似科学的に分析して、最後には対象を主体の側に還元し、欠落させ、主観的感覚の側にとどまったのと比べて、視点を飽くまで対象との関係において問題にした点でマネは異なっている。つまり、かれは距離の両端に対象と主体とをしっかりとつなぎとめていたのだ。だからこそそこに断絶の層が現われる。純粹視覚の先駆者として近代美術を切り開いたマネには、屹立する自我の意識の孤立感と不安感があった。クールな感覚のもうひとつの要因がそこにあると思う。かれの絵のなかに、錯乱したような狂気じみた視覚の不確かさを見いだすことがある。⁽³⁾かれは、対象と主体との距離を主体優位のうちに設定する近代精神の構造を体現し、意識化しながら、そのかたわらで主体優位の崩壊を予感していたに違いない。だが、それにもかかわらず、純粹視覚に基づく明るい画面の開拓を通して、近代的自我を純化していく方向の先鞭をかれはつけた。近代

的自我の行きづまりの予感から近代的自我の視点Ⅱ主体構造が意識化され、それが近代美術の土台になるという複雑な関係がそこに見られる。現実の光のなかで物を見る視覚の構造、つまり「見る」ことの構造への関心という重要な契機は、モノ以降に引き継がれる。ところが対象と主体との関係への注目が、対象への関係性を捨象して、近代的自我をより抽象的に純化するという現象をも引き起こした。近代的自我の枠を取り払った「見る」ことの構造、主体と対象との関係を、物象的記号領域を核として考える作業が、われわれの仕事として残されている。

マネの視点Ⅱ主体の意識化を出発点にしたのが、モネである。ただし、マネのなかにあった対象からの断絶は後退し、視点Ⅱ主体と対象Ⅱ客体との関係設定が前面に出てくる。関係は、描かれた痕跡という絵画のフィジカルな面を土台として成り立つ。しかし、光の瞬間的現象へ対象世界を還元することを媒介として、対象Ⅱ客体は、視点Ⅱ主体の方へ引き寄せられ、溶解する。純粹視覚の感覚世界に降り立ったことの功績は大きく、根本的に言語が支配する観念的なテーマ性は排除された。だが、対象Ⅱ客体の消失は、別の意味での観念性を生み出した。モネの絵画に漂うアンチームな感覚は、周囲の事物を、主体の意識のもとに服属させる構造の現われではないだろうか。物体は飼い慣らされたものとなる。あるいは、対象の不在性、即ち情緒的な気分の優先をそこに見る。このように感覚の解放が主観性に帰着せざるをえない理由は、根底になお主観と客観との二元論的構造を擁していたからにほかならない。即ち、関係そのものとしての記号領域が欠落していたのだ。マネによる断絶の認識は、この二元論的構造の確認なのだから、表現主体の在り方そのものを変革し、対象の存在と物象的記号領域とによって逆に成り立たせられる側面を持つものではないでは、その先に進めないはずである。よりリアルな関係設定は、そのような条件下での一元的な場が確保でき

るかどうにかかっているからである。その点から見ると、モネには絶対的な自我の視点が生き残っていた。ルネサンス以来の古典的なものとそれは変わりが無い。近代科学における実証主義も基本的にはこの対象から分離した絶対的視点によって成り立っていた。また、理解可能な図式を対象世界の等価物と考え、対象世界をそれに置きかえることによって、科学は対象世界を支配することができた。光学的な分析によって光の現象へと対象世界を完全に置換できるところでも、モネは近代科学の方法論に近かった。要約すれば、自我の視点の不動の絶対的超越性を温存した点と、光学的現象への還元を絶対視した点との二つに、モネの限界があった。

ことに光の持つ性格は、二元論的分裂を容易に克服できるような幻想を抱かせる。光は事物の実在性を消去し、現象であることを通してわれわれの感覚や感情そのものであるかに思えるし、半面、それは、実際に目に触れる外界の形状を示し、外見的にはなまのまの世界の現出のような感を呈するからである。そのような見かけ上の解決が分裂の基本的構造を見失わせてしまったことは事実である。そこまで厳しく考えておいて、それでもなお光への注目が新しい局面をもたらしたとしたらそれは何かという問いに心を留める必要がある。われわれの視覚は、光なくしては成り立たない。さらにわれわれの知覚認識のなかで視覚が占める位置は大きい。従って人間の精神作用にとって光は抜き去りがたい要因である。ところが、その光の現実的な姿は、案外なおざりにされてきた。現実の光への注目はいやおうなく主体の感覚の相対化と固定的な対象の流動化とを持ち込む。空間的な不確定性と時間的な可変性とは、主観と客観との観念的実体性を二つながらに突き崩す。たとえモネの本質がスタティックな主客二元論の観念性なのかにあるものとしても、この光の働きは否定し切れない浸透力をもって迫ってくる。混然たる光の渦のなかで視線は実にあいまいになっていく。モネの絵において、目くるめく光の乱舞は楽しげに見えるかも知れないが、冷静に思

い巡らしてみれば、そこに見いだされるのは、翻弄される自分であろう。対象に即して言えば、言語によって個々の事物を区別してきた観念上の境界が取り去られ、未分化な世界が立ち現われる。しかも、物象的記号領域としての絵画によって顕示される個々の事物の今の見え方が唯一の存在の仕方、もしくは存在の仕方の全体ではなくなる。いわゆる物体固有色の否定はこれに当たる。もうひとつ、時間的可変性が重要な要素としてはらまれていた。日光の刻々の変化と対象になる事物の動きとの両方の側面からして、瞬間性を帯びざるをえなくなる。瞬間を瞬間のままに永遠化し、理念化してしまうところに観念性への逆戻り現象が認められるけれども、事物を変化の相に置いたことは画期的であった。瞬間性とは、現在のうちに非現在を内包することであろう。以上のようなことが典型的に現われるのは、例えば波立つ水面の表現においてである。水面はそれだけをクローズアップすれば、切れ目のない連続であり、輪郭線によって区切りようのない一体的なものである。その上、波の動きは、瞬間性そのものと言ってもよいほどである。モネに限らず、その周辺の画家たちに水面の表現が多いのは、その性格を自然に直感したからだろう。シスレーもその一人である。かれは、風にざわめく木の葉にも同じ目を向けている。このようにモネをはじめとする画家たちは、すべてを非固定的な現象にしてしまったのだが、そのこと自体は非難されるべきではない。対象⇨客体をそのような相の集積として見ることは、むしろリアルに物を見ることである。非難されるべき点があるとするならば、対象⇨客体のそのような解体を視点⇨主体の絶対性補強の方へたぐり寄せてしまったところである。

類似の事情が彫刻におけるロダンにも見られる。ロダンの仕事の核心は、量塊を中心にした彫刻から表面で反射する光を中心にした彫刻へ切りかえたところにある。そのことによって彫刻の物質的外在性は消去され、揺れ動く光の

現象への還元を仲立ちにして、感覚は、内在的精神性にまで到る。かれが近代彫刻の始祖のように言われる理由も、この点にかかわっている。彫刻にとつての十九世紀前半は、ずっと不振であった。十九世紀彫刻の不振、ひいてはルネサンス以後の彫刻の不振は、近代芸術思想の本性に由来する。そのことは絵画の隆盛と対照的である。近代的個人主義は、個人の内面的感情を自己完結的な仕方で表現し、非物質的な精神的自由を要求した。それは、むしろ絵画的ジャンルに適合するものであり、ロマン主義彫刻の流動的感情の強調も、浮き彫りという形式を通じて絵画的空間に近づく。個人の内面的な精神性や感情の流動性を表現するには、現実的空間との密接なつながりにおいて存在し物質的抵抗感がある彫刻というジャンルは不都合だったのだろう。即ち彫刻は、建築や市街地の空間など現実の特定な空間と結びつきが深く、モニュメンタルなものとして超個人的性格が強い。物質的材質感や抵抗感のうえでも、比較的反物質的精神性を得やすい絵画と性格を異にする。十九世紀の主流が自我の内面的精神性の表出であるとすれば、素材に不随意性が少なく、額縁によって周囲の空間から切り離されたタブローの形式がそれにならっている。それは、ヘーゲル『美学』におけるジャンルの発展段階の体系によっても示されるところである。⁽⁴⁾そのような状況を逆転して、一挙に彫刻を変質させたのがロダンである。

ロダンは、近代彫刻の可能性を近代的精神に即した形で追求し、急速にその様式を完成した。ロマン主義における個人的主観の卓越性を純粹な形で継承し、モノと共通する光への関心から物体を表面においてとらえ、存在感よりも見るものの主観に溶解する非物質的な現象に彫刻を還元し、一方リルケが「バルザック」の像について「それを入れる建築はない」と証言するように周囲の空間から自立したのとして彫刻を性格づけた。自立的空間は、移動可能な彫刻台によって象徴される。

ロダンは、把握される対象としての人体の瞬間的現象を、動きを伴ったものとして光と影との交錯のうちにとらえようとした。量塊を量塊のまま保ち、非量塊的な性格へと変貌させた。量塊とは、不動の实在性と中心性を感じさせる物の在り方である。充来の彫刻は、人間の尊厳をそういう量塊の人体像で表現してきた。ロダンはそっくりそのままそれを引き受けた上で、量塊感を抜き去り、感覚性と精神性とをその上に重ね合わせた。この二重化の魔術を可能にしたのが、表面における光の反射である。われわれの目は、表面を通り越して内部へ侵入することがない。時には表面さえ感じず、その手前に乱舞する光だけをとらえる。彫刻は光の反射装置になり、主役は物質的素材ではなく、光の揺らめきになる。このようにして、古典主義的人体像の普遍性が近代の個人主義の持つ内面的精神性の表出と見事に合体して、ロダン以降、量塊としての人体像が近代的自我の統一的内面性の象徴であるかの観を与える。主観の普遍的肯定性としての量塊と、主観の瞬間的感覚を表わす光とが微妙なところで両立する。

ところで、量塊には二通りの理解の仕方がある。ひとつは、固定的思想体系を肯定する依り拠だ。いわばアイコン的な像としての在り方を意味する。ロダンは、近代における個人の内面性と感覚に相応わしいアイコンの創造者だと言っているのではないか。二十世紀美術のなかに見られる量塊性の否定と空間性への関心は、このアイコン的量塊性への反逆だと考えられる。もうひとつの量塊のとらえ方は、物質的存在としての超人間的な力を認める場合で、量塊は、主観性や観念性を打破するものになる。ここでは量塊の意味が、理念的な主観性の肯定から、物質的な反主観性に対する関心へと逆転する。このようにしてロダンの量塊の在り方を否定する方向が、空間および物質という二つのものの興味となって二十世紀に現われてくることになる。

瞬間的現象を光によってとらえ、安定した心地良さを持ったものとして感覚や情感を永遠化していく点で、ロダン

は、明らかにモノと共通している。瞬間と感覚への疑念が、ロダンの足元から即座に起こってくる。ブルデルの構築的でモニュメンタルな表現、マイヨールの理念的表現、デスピオの古典性、ポンポンの装飾性がそれである。しかし、それらはおおむね古典的な普遍的存在感へ引き返す性格を示していた。光の瞬間的現象に向かう感覚というロダンの問題提起は、それをそのまま統一的自我に奉仕させるかれの意識を超えて、光の現象の流動性を前にして人間の感性が相対化される糸口であるという位置づけができる。その面でもモノとつながり合っているのではないだろうか。

マネが、視点＝主体を意識化し、視点と対象との断絶の間柄を明確にしたあとを受けて、モノは、光を媒介項とする一層具体的な感覚世界を切り開くと同時に、それを通して、かえって、対象を溶解吸収してしまう自立的で統一的な自我としての視点＝主体を成立させた。近代的自我の主客二元論構造を根底にすえていたために、具体的な感覚の世界への降下は、主観性からの脱却とはならず、純粹化という名目で視点＝主体を絶対化してしまう。そのベクトルの延長線上にあるスーラは、それではどう見たらよいのか。

スーラは、光を、さらに組織的な点描のなかに還元した。モノが対象を光に還元したとすれば、そこにはもうひとつ対象から離れたものとしての性格がある。また、モノが飽くまで対象世界に対する直接的感覚を表現しようとしたのに比べて、知的に体系づけられた諸要素をもって対象を再構成しようとする意図が見られる。このスーラの方法論には、二通りの解釈が可能である。自然現象を法則に置きかえる自然科学的な物の見方に近いと考えることと、もうひとつは、対象らしくみせるイリュージョンではなくてそれ自体が物象的記号であるような絵画をクローズアップさせたと考えることだ。

実証主義的な自然科学は、諸要素や諸法則に現象を還元し、それを組み立て、構成することによって全体的な世界像を作ろうとする。そのベースにあるのは、知的なモデルである。ここで問題になるのは、それらのモデルが現実とそれぞれ完全に等価であるかどうか、また、それらのモデルが、現実に含まれるファクターのすべてに及んでいるかどうかである。常識的に考えてそんなことは不可能である。だとすれば、知的なモデルは、どこまでも便宜的な手段であって、絶対的なものではないはずである。だから、知的なモデルを取り入れることは有効なのだと思うが、それを過信することは戒めなければならない。それは、視点_{II}主体の絶対化につながる。実際、実証主義的な自然科学の視点_{II}主体は、対象世界からの超越と隔絶によって成立してきたのではないだろうか。スーラの点描が根拠としている方法論には、少なからずこのような実証主義との類似性が感じられる。

対象の形態を保った対象の不在がそこにある。対象は、ヴィジュアルな要素の図式的体系に還元される。視点_{II}主体は、対象に向かう在り方をやめ、対象の形態は、視点_{II}主体のうちに内在するようになる。画面が実在感のない軽ろやかな表情を見せるとともに、透視遠近法的な奥行きが消極的になり、対象世界のどこかに中心を設定して描くという画面における中心性も消失する。ある意味で中世の絵画に似た内在的空間に近づく。すべてが均質になり、すべてがニュートラルになる。個人的な人間感情や感情移入的な対象把握は、科学的な方法への信頼を通して、再びオールマイティの神的普遍性を帯びた空間に逆行する。しかし、対象世界における中心性の消去は、絶対化した個人という視点_{II}主体を見かけ上克服したような印象を与え、その非人称的イメージがさわやかに感じられる。ただし、対象と視点との関係を双方の平等性の上に確立するものではなかった。

対象性の欠如は、絵画の自立性と裏腹の関係にあるが、のちの抽象絵画のように対象の形態をスーラは否定しな

った。対象の客観的な体系を構築するのだと自認していたからである。それでも、光学的効果を伴った点の密集によって物理的な平面の広がり埋め尽くす行為が、対象に関するイリュージョナルなイメージに打ち勝って見え始める。点の集合として組織された平面は、それ以上でもそれ以下でもないひとつの表面に過ぎないものとして存在する。あたかも、絵画の虚構性への自覚によって醒めている絵画のようである。当然、平面上のあらゆる部分は平等になり、それを気づかずに変化を押し殺しながら置いていく筆の動きがこちらに伝わってくる。点と点との対等な関係の集積は、やがて様式化された「型」に近いものを感じさせるようになる。宮川淳氏が、スーラの図柄もしくは構図を広重や北斎と比較して、その類似性を指摘していることは、平面の諸部分の相互関係を重視する「型」の意識という観点からして興味深い⁽⁵⁾。以上のようなスーラの側面は、絵画のフィジカルな成り立ちに目を向けることを手がかりにして、絵画が持つ主観的な幻想生成に歯どめをかける力を含んでいる。だが、それがスーラの意識的な主目的ではなかったようだ。

物象的記号領域としての絵画という自立的な組織立てのもとで、視点「主体と対象世界との関係そのものを提示しようとしたのがセザンヌであろう。対象を描写するだけではなく、対象との関係の明示を意図したのである。かれは、モネが行った光を媒介とする主観への対象の還元をマネのような両者の対峙にまで引き戻し、しかもモネに見られる感覚への忠実さを土台にしながら両者をその関係として一体的にとらえようとした。それが具体的に可能になるのは、人間の視覚構造はこうだと信じられ、無意識的にそれに従ってきたところのものを相対化することによってである。人間は、現実に関与している「見る」行為の成り立ちを、絵画的な平面に置きかえて表現することによって

自覚し、理解する。例えば、透視遠近法による絵画では、「見る」ことがまず不動の一点を視点とする前提に立ち、そこからの奥行きを平面上の図形の大小に正確な比例をもって対応するものと考ええる。また、画面上のさまざまな事物は、それぞれを表わす言葉によって個別的な単位に分けられていて、その組み合わせによって絵画が秩序づけられる。つまり、明確な輪郭線を持った個体として、言語によって分節されたものの性格を事物は負っている。そして、人間は、このような絵画のシステムを「見る」ことの客観的真実だと思おうようになる。しかし、本来、それは仮説であり、ある条件下での部分的な一側面を示すものであって、絶対的で全体的だと思ひ違えてはならない。セザンヌは、解決済みとして絶対視され、意識から遠のいていたこの「見る」ことの構造を相対化し、改めて問い直そうとした。

そのような観点からセザンヌをとらえようとしたのが、メルロー・ポンティ著『意味と無意味』中の「セザンヌの疑惑」という論文である。⁽⁶⁾ かれによれば、「生きた遠近法、つまりわれわれの視覚の遠近法は、幾何学的もしくは写真術的な遠近法とは違う」し、「物体を限る線と考えられたその輪郭は、可視の世界のものではなく、幾何学の世界のものである。」セザンヌのデフォルマシオンは、われわれのなまの視覚に忠実であろうとすることの現われである。かれはまた、輪郭線を何本も重ねる。セザンヌは、さらに、世界を空隙のない塊としてとらえ、その分割不能な全体には触感や匂いも含まれると考えて、そのすべてを色彩の筆触によって表現しようとした。セザンヌの絵は、事物に対する習慣的なものの見方を「不確定化し、人間の土台となっている非人間的な自然の基盤を明らかにする」ことをめざす。

視覚構造の相対化がいかなされたかを実証的に示しているのは、アール・ローラン著『セザンヌの構図』であ

る。⁽⁷⁾ 著者は、セザンヌの風景画に描かれた風景を同じ位置から同じ角度で写真に撮り、双方を比較している。写真の映像が事物の客観的な見え方であるというわれわれの信仰は根強い。だが、セザンヌの画面は、それと著しく違っている。一例を挙げると、写真では平板で小さく写っている遠景の山が、画の中では大きく盛り上がり上がつてこちらに迫っている。確かに、セザンヌの絵の方がわれわれの体験的な実感に近い。われわれは、近くのものとは違う尺度で遠くのものを見ているようだ。だからセザンヌは勝手に現実をねじ曲げているのではない。メルロ・ポンティの言葉を借りると、「かの有名なデフォルマシオンほど任意性の乏しいものはない」のである。ただ、写真とは明らかに別物であるわれわれの目の構造に従おうとしたに過ぎない。

このようにして、セザンヌは、絵画空間を視点「主体と対象世界との関係そのものの結晶と化した。メルロ・ポンティの言うように、セザンヌが印象主義的感覚と現実的存在としての物体との分裂の上に立って、意識の上では物体自体を画面上に定着させようとしたのだとしても、実際には関係の探求をしたにはかならなかった。「かれは現実を目指しながら、現実に到達する方法を禁止しているのである」という前記論文におけるメルロ・ポンティの指摘は、依然としてセザンヌの意識が主客二元論の延長線上にあったという点では正しい。しかし、セザンヌが再び物体とかかわりえたのは、主体と対象との関係としての絵画空間が持つ現象学用語という志向性を介して以外にない。なぜならば、純粹客観とそれを支える固定的な物の見方が崩れたところでの原初的な体験として立ち現われる自然「物体とは、それ自身が視点「主体による立ち現われさせ方抜きにありえないものだからである。

針生一郎氏は、小文「セザンヌの位置」⁽⁸⁾のなかで次のように述べている。「セザンヌの描いたリンゴ、岩山、少年などは、『……は……である』という作者の判断を語っているのではなく、『そこに……がある』という存在そのもの

のを語っている。事物が確乎として実在する。」この実在感は、セザンヌの絵から受ける印象として正しい。にもかかわらず、絵画は物の実在を容易に自らの内に取り込めないし、まして物の存在自体ではありえない。依然として絵画は「不在」としてある。むしろ、セザンヌについて実在感が語られるのは、かれが自分の視覚を不確かであるとし、自然をとらえがたいものであるとしたことによる。つまり、絵画における物の不在が、逆説的にその彼方にある物の実在を指し示す訳だ。だから、セザンヌの絵画が持つ実在感を現実の物が示す抵抗感と同列に並べるのは意味をなさない。また物の実在ということ、主体と隔絶した純粹客観として想起するところまで逆戻りして考えるのもよくない。セザンヌ自身がどう思っていたとしても、客体に対する主体の関係であり、しかも客体と主体との双方の「不在」である「絵画」としてかれの作品はあり、その属性である志向性ゆえにこそ実在感は生まれ出る。針生一郎氏は、「セザンヌをとおって、合理的構成や抽象絵画に近づ」くのも、「セザンヌをとおって、『写実』の根本にたち返ろうとする」のも「誤訳」であると言う。セザンヌ以降の美術の流れのなかで生じたこの分裂の悲劇は、セザンヌを主体と客体との関係の一体性として把握しないで、感覚あるいは知的構成の側と、視点・主体に向き合う自然の存在とに引き裂いてしまったところに起因する。球・円筒・円錐として自然をとらえるあの有名なセザンヌの考え方が、抽象絵画と具象絵画という恣意的な二方向にそれぞれ都合よく解釈されるのも、そのことと対応している。

自らの立場にセザンヌが完全に自覚的であったとは思えない。かれは、エミール・ベルナルルあての一九〇四年五月二十六日付の手紙で次のように書いている。⁽⁹⁾「自然に対して、注意細心すぎるとか、まじめすぎる、服従しすぎるということはない。しかし、多かれ少なかれ、画家は自分のモデルに対して主人公だ。なかならず、自分の諸表現手段の主人公だ。自分の前にあるものに深くくいこんでゆくこと。そしてできる限り、もっとも論理的に自分を表現す

るよう執拗につづけること。」明らかに、自然と自分という二つの実体が対決している。その相互関係に言及しながら、それを一体として理解できないもどかしさを感じる。二者対決の思考パターンが潜在的に支配しているからである。また、このような思考様式においては、「絵画」という記号領域の存在が本質的には欠落する。当然絵画のことを語っているのであるが、実質的なファクターとして意識されるのは自然と自分とだけであって、具体的な関係を可能にするものとしての「絵画」の領域は、無意識化された透明なものになってしまふ。

セザンヌは、これまでの視覚の在り方を相対化した。それでもなお無意識の前提として引き継いだことがいくつもあるようだ。そのなかで最も基本的な構えをなすのは、視点と主体に静止した断面としての自然を対決させ、それを実体として絵画のうちに再現しようとしたことである。まず第一に、それは自分と自然とのスタティックな一対一対応の世界である。ストイックな感じさえする古典的な明晰さはそこからくるのではあるまいか。物の実在をとらえるために視点の移動を導入しているものの、自分も自然もそれぞれの独立と統一性を保っている。われわれの目が、動くものを動きながら見るのとは異なるし、時間の観念も欠如している。まして自我が分裂したり、他者との共通項を持ったりはしない。次に、レンズ的対応として画面に映し出された画像は、実際の自然の視覚的置きかえであって、実在の影としての「実在」を主張し、そのために「不在」としての絵画の方は気づかれにくい。セザンヌは、最後まで自然の実在を把握しようとし、そのことによって自己確認をしようとした。いかにそれが困難で、不確かに思えようと、かれは視点と主体と自然との二重化された実在をめざしていた。その限りでは、近代の主客二元論を抜け出しようがない。つまり、物象性を帯びた「絵画」そのものを認識できないし、不確定的要素を積極的に含み、物の見方自体を見せる存在として絵画を考えることもできない。セザンヌは、同じ自分の営為を実在性の追求と考えるの

ではなく、視点¹主体および対象的事物という二者の不在化と規定することもできたはずである。絵画は、自らを虚として自覚するときに、絵画を超え出る対象的事物がかえって絵画の内に志向性として宿るのではあるまいか。

マネによって意識化された対象と視点との断絶は、セザンヌによってその関係の提示として実質的に物象的記号領域としての絵画空間のなかに一体化され始めた。だが、意識上は、その断絶が持ち越された。視点¹主体の純粹で完結した実在性と純粹に客観的な事物の実在性とが並存していた。そのためにセザンヌの仕事は、それ以降の正統な継承発展を妨げられた。断絶はますます大きなものになって行き、人間にとつてとらえがたい事物の重みは一層増していったのだが、意識の上ではその裏返しとして純粹自我が時として近代科学の論理を借りながら絶大なものになっていく。一九一〇年代の諸現象は、その道筋の上にある。

〔注〕

- (1) 第一部の4のうち、十七世紀に言及した部分を参照のこと。風景画と人物画との発生、起源の意味およびその違いを考えてみると、単なるモチーフの選択の問題を通りこしてしまふ。
- (2) ジョルジュ・バタイユ著、宮川淳訳『沈黙の絵画、マネ論』（二見書房、一九七二年。原著は一九五五年に刊行）
- (3) 例えば、「花と子供」(L'Enfant aux fleurs) 一八七六年、「バルローのマネ夫人」(Madame Manet au Balon) 一八七三年。いずれもパリ、個人蔵。表面化した激しい筆触は、痕跡性を顯著に示すと同時に、統御しがたい描かれる対象を想起させる。
- (4) ヘーゲルは、芸術の歴史的發展を、象徴的、古典的、浪漫的という段階に区分し、建築・彫刻・絵画・音楽・詩をそれぞれに対応させる。絵画・音楽・詩は、もつとも非物質的である。
- (5) 宮川淳『美術史とその言説』^{ドイツ語版}（中央公論社、一九七八年）所収の「ジョルジュ・スーラ」
- (6) メルロー・ポンティ著、永戸多喜雄訳『意味と無意味』（国文社、一九七〇年）のうち「セザンヌの疑惑」による。原文は

一九四八年に発表。

(7) アール・ローラン著、内田園生訳『セザンヌの構図』（美術出版社、原著は一九四三年に刊行）

(8) 針生一郎『芸術の前衛』（弘文堂、一九六一年）所収の「セザンヌの位置」。このパラグラフの引用は、すべて同文から。

(9) 『世界名画全集、続巻9、セザンヌ』（平凡社、一九六二年）九十二ページ。「セザンヌの手紙（ジョン・リウオルド編『セザンヌの手紙』パリ、一九三七年による）」（吉川逸治、池上忠治訳編）から。

3 一九一〇年代の一斉蜂起へ

「歴史的につながり合った芸術上の出来事のなかでひとつの重要な構成要素をなすのは、形体の言語全体が突然使用されなくなり、別の構成要素からなる新しい言語やなじみのない文法によってそれが置きかえられるその間に起きる内容と表現との急激な変化である。一例は、西洋の芸術と建築に関する一九一〇年ごろの突然の変貌である。」

美術史学者G・クブラーは、こう書いた。⁽¹⁾ 通念としてのアヴァン・ギャルドも、その始まりは一九一〇年代にある。フランスのキュビズムに次いで、イタリアの未来派、ロシアのシュプレマティズムと構成主義、オランダの新造形主義が現われ、ドイツ表現主義のなから抽象絵画の旗手となったカンジンスキーが登場、彫刻ではブランクーシがいた。そこには確かに「突然の変貌」があるが、その突然さに加えて、それはまた多様な展開が異常に集中した時期であり、以後の二十世紀美術を先取りする意味をも持っていた。大前提になっている「形体の言語」が別の前提と入れ替わって、未開拓の広大な広がりを目前にしたときの状態であった。

単純に言えば、不変な中心としての視点・主体に対応する事物をキャンバス上に再現することが放棄されたのだ。

完全に非再現的な場合とそうでない場合とがあるけれども、視点と事物との静止した対応関係でない点では同じである。それは、言葉に還元して読み取ることのできる絵を描く習慣から逸脱することでもあった。もともと、純粹に視覚的に見る印象派にはそういった方向への芽があり、セザンヌに到っては、言葉にならない一体的な世界への関心が強かった。一般に、言葉に還元できない視覚的表現は、二つの仕方によってそれが可能になる。ひとつは、時間的、空間的に多面的なものを多重化して、同時的存在にすることである。もうひとつは、分節不能なものとして、あるいは多義的なものとして未分化なまま提示することである。一九一〇年代のさまざまな実験は、言葉によって見ることへの疑念、あるいはその中止だった。厳密に考えると、これまでの絵画には、「絵画」をそのものとしてとらえる意識が欠けていた。むしろ言語的な概念に支配されてきた。表現されているのは視点^①主体によって把握された純粹に客観的な事物そのものだと考えられたのであり、そう見るとき「絵画」そのものは消えうせていた。言語によって世界を認識する際にも、概念自体は空気のように無意識化され、直接事物と出会っているような錯覚をする。絵画もその言語的習慣に従わされてきた。概念に還元された事物がひとつの中心へと遠近法的に秩序づけられたものをもって、純粹に見ているのだとしてきた。残された可能性はそのなかでのヴァリエーションであった。そのような「見る」システムへの疑念は、今まで単なる手段に過ぎなかった「絵画」の領域について自然に自覚させる。われわれは、物質的に対象化された領域を通してしか世界と接することができない^②。その有力なものが言語であった。しかし、言語は、その物象性が忘れ去られ、近代において自我の絶対化に加担する結果になった。視覚的表現の領域を言語への服従から解き放てば、近代を超越する大きな手がかりになるはずである。絵画の物象性は、パピエ・コレにおける素材の拡大に象徴的に現われる。キュビズムにおける多視点的絵画やカンジンスキー、モンドリアンの抽象絵画

も、その観点からとらえることができる。一旦そのように絵画を物象化すると、三次元的表現との境界が意味をなさなくなり、二十世紀特有のジャンルの流動化が始まる。

言葉に支配された「見る」システムが崩れ、自立した実体どうしとしての人間と事物とのスタティックな対応関係が、特定の条件下での仮構だということになって、絵画の物象性が自覚され始めた。言いかえると、世界を統御し、内面化できる唯一の存在、即ち近代的自我の根底がゆるぎかかったのである。そもそも絵画というジャンルは、物象性の少ないものと考えられることによって、近代的自我の内面性にとって好都合とされてきたはずだ。だから、絵画の物象性への注目、絵画中心主義の否定でもあった。二十世紀美術は、このような基本的転換から出発している。それは、外的条件によって多様化させられたというよりも、内的な動因によって変貌したのだと考えられる。

しかし、一九一〇年代の諸傾向は、明確にそのような展開を見せた訳ではなかった。自らが突入した大転換を、美術家やその支持者たちは容易に自覚できなかった。絵画の物象性は、見られた対象世界を捨象した純粹自我の表出と規定される結果になった。奇妙なことに、自我の内面性の崩壊過程が、その純化のプロセスとして意識された訳だ。表面的に見れば、主観と客観との対立のなかで一方が消去されるのだから、主観の側が客観を制圧したかの印象を与える。二十世紀美術の主流は主観主義だというような歴史的解釈もここからでてくる。なぜそうなるのか。絵画の物象性を人間主体から自立した領域として意識できなかったからである。依然として主観と客観との二元論が支配していた。物象的絵画の領域は、主観の側に重ね合わされてしまった。見られた対象的事物は、そのような枠組みのなかで知的に操作され、あるいは単純化され、あるいは消去された。本来対象的事物に疑念が抱かれたのは、それが主観の代替物になってしまっていたので、その主観性を克服するためであったはずだ。それなのに、表面的な論

理の上で一方の否定が他方の肯定につながってしまったのだ。あれかこれかの選択ではなくて、その論理的な構えをのりこえることが問題なのだが、そうはならなかった。

結局、自我の内面性という論理は生き残った。既成の「見る」システムの拒否は、いつの間にか、人間と自然との回路そのものの否定に置きかわっていた。物象的絵画領域の自立性は、自我の内的完結性と等価なものになり、その価値を保証するものとして、科学の体系づけと類似した知的操作による構成と秩序づけがその役割を果たした。客観性と現実性は、知的構築性になるところとなった。それはほぼ信仰に近いものであった。知的構築性そのものは非難されるべきではないが、それが自我の内面性と結びつけられ、それを正当化するために奉仕するとしたら、見過ごすことはできない。また絵画の自立性をその記号性と考えることは有意義であるが、記号は志向性という属性によって成立するのであって、自己目的化した記号は、ただの形骸に過ぎない。自由さはあるかも知れないが、空転とマンネリ化に陥る。記号は、人間と事物との関係そのものとして存在する。自我を中心とする精神構造からの脱却過程が、自我の内面性を純化する方向として考えられたことは、のちの進展にとって不幸なことであった。一九一〇年代に切り開かれた新たな可能性が、古い思考様式によって袋小路に追い込まれてしまうからである。内蔵するエネルギーを不発に終わらせてしまうからである。

このような一九一〇年代の様相に到達する前段階としてフォヴィズムがあった。ドイツ表現主義運動のなかに見られる絵画についても、それとのある種の類似性が指摘できる。

フォヴィズムは、自然的形体を残しながら人間と自然との回路を切断したのであった。原色や荒々しいタッチのよ

うな視覚的諸要素を内面的衝動と直結させて、自己表現の現実性を強化しようとした。本質的には、印象主義批判である。印象主義には、人間と自然との関係への反省を通してそれを不確かなものにする側面と、にもかかわらず自然を超越的主観性のなかへ再編成しようとする側面とがある。フォヴィスムは、そのあやふやさを切り捨てて、すべての自然的形体を内面的自己に還元する。人間と自然との印象主義的關係を克服した関係へと向かうことなく、關係の断絶によって主観的存在の確實性を保とうとした訳である。

この主観主義は、主観的内面性の孤立化と無力化をもたらす。印象主義を客観主義と見て、その反動としてそのような立場をとったのだが、二元論的対立を前提とした二者択一は、問題の解決を不能にする。その上、前に述べたように印象主義における自然は、主観に還元されるものであった。従って、フォヴィスムは、印象主義的自然再現の払拭としては意味を持つが、積極的肯定面を余り持たない。短期間で消滅したことが最もよくそれを証明している。ただそのなかで、自然的形体を主観のアレゴリーにしてしまわないで、色面自体としての絵画の物象性に関心を持つ姿勢が一部分に現われる。その最有力者がマチスであり、かれは、フォヴィスムを超えて生き延びた。自然の再現か自己の表出かという二律背反ではなく、それ自体としての絵画平面の広がりが登場する。しかし、その平面空間が、人間と自然との新たな關係の表示としてあるのかというと、そうではなく、充来の視覚言語の平面的組みかえにとどまっている。

表現主義は広範にわたっていて、そのすべてがフォヴィスムと共通性を持つ訳ではない。具体的に言えば、ここで問題になるのは、たとえばキルヒナーによる「橋派」の傾向である。不協和な色彩や刺激的な形体は、自然再現を意図するのではなく、感情的なものを象徴しているようである。質的には、フォヴィスムと異なる。フォヴィスムが

明るく、時として透明感や哀感を帯びているのに対して、表現主義の画家たちは、暗く、ひきつったような表情を見せる。そこには、自我のあせりとでも言うべき危機意識がある。だが、このような違いにもかかわらず、自然形体を伴った主観主義という点では同じである。また、カンジンスキーやのちのバウハウスに到る諸傾向の前哨をなしていることも、キュビズムに先駆けたフォヴィズムと似ている。共に一九一〇年代以降のための捨石的役割をなしたのである。

キュビズムの仕事は、人間と事物との新しい関係を樹立することであつた。そのためには、関係そのものとしての絵画を、二元論的に考えられた主観および客観から分離し、固有な領域として自立させねばならなかつた。それは、人間と事物とを欠落させた形式主義に向かうことではなく、両者の関係として双方を絵画のなかに住まわせることであつた。元来絵画とはそのようなものであつたはずだ。見られた対象の各部分に画面の各部分が完全に一対一対応すると信じられ、自然空間が平面によって余すところなくすくいとられるように思われるときには、画面は、見られた対象そのものに成り、画面の固有性が無化される。そして、そのことを通して見られた対象は主観へと還元されてしまう。キュビズムは、本来の絵画の在り方に立ち返つたとも言える。セザンヌの影響を受けたキュビズムは、この一対一対応関係という恣意的単純化を踏み越えてしまった。人間と自然との関係は、移ろい易く、不確定的で流動的なものに成り、それを画面上に定着させるのにこれまでの一対一対応関係は役立たなくなつた。キューブなど単純な形体への置きかえやデフォルメは、定着の手続きであつて、自然の捨象ではない。あるいは、同一の事物の多様な側面を多角的、多視点的にとらえようとする。人間と事物との関係は、固定的な一対一の対応ではなく、現実には多に対

する多としてしかありえない。同時的な多である。それを、見られた対象と画面との一対一対応関係に押し込めるのは無理である。そこで、そうではない関係の在り方を追求する必要が起る。人間と自然との関係は、物象化した媒体を経由する以外にない。そこで、改めて自立した固有の領域としての画面が眼前に現われる。誤解のないように付け加えておきたいのは、絵画の自立性が、対象的事物からだけでなく主観的内面性からの自立をも意味している点である。即ち、キュビズムのなかには、フォヴィズムの主観主義とは異質な性格が含まれているのだ。

ところが、キュビズムの理論的展開のなかには残念なことに主観的内面性へ絵画を逆に密着させる傾きがある。主観と客観との二元論をもとにした思考法からすれば、対象的事物からの絵画の自立は、主観的内面性の純化されたものとしての絵画という観念に行き着く。そして自我の純化は、人間と自然との回路を完全に断ち切ることになり、近代的自我が一層高揚されることになる。同時にその孤立化と無力化、形骸化にも拍車をかける結果を招く。間接的にはあるが、ダダイズムにおける極小化された自我の論理へとつながっていく。

キュビズムの理論的支持者であったアポリネールの『立体派の画家たち』⁽³⁾に見いだされる文章を論理的に整理してみると、絵画をかえって主観化してしまう筋立てがよく読み取れる。かれの論理は、基本的なところでキュビズム絵画の構造と付合すると思われる。まず、第一行目で言われているのは、次の通りである。「造型の本性、すなわち純粹性、統一性、真実性は、うち倒された自然をその足でふみつける。」つまり、絵画に関して自然からの独立宣言をしているのだ。そして、次に芸術家への言及がこう続く。「西洋現代の眞の絵画芸術家は、自然のさまざまな力をものとししないで、自己の純粹性を重んずる。」「純粹性を重んずるとは、本能に洗礼を授けることであり、芸術を人間化し、個性を神格化することである。」「画家はまず自己の神性の奇観^{スベクトル}を自己に与えなければならぬ。」「ひとりひと

りの神性は自己の像に似せて創造する。画家の場合がそうである。」(傍点筆者) アポリネールは、ここで無意識裏に、自然からの絵画の自立を自然からの画家の自立と置きかえていいる。というよりは、そこに区別の意識がなかったのである。絵画は、画家という個別的な主観の分身になってしまふ。その上で絵画「画家を自然から切り離してしまふ。実際には、アポリネールのなかに、人間と自然との新しい関係を求めるのだという方向が内在していた。たとえば、「偉大な詩人や芸術家の社会的機能は、人間の目に映る自然の外観を、たえず更新することである」というような言い方にはそれが感じ取られる。しかし、表面的には自然との離反を強調していた。従って、純粹な自我の表出としての絵画という觀念に舞い戻らざるをえなかった。その絵画の客観化と価値づけを幾何学や数学などの知的構成に依存した。知的構成に純粹性、統一性、真實性を見る仕方は、科学的体系を自然の構造そのものと見なすのと似ている。

なによりも、絵画の領域を、自然からと同様に画家から分離する必要がある。その上で、絵画が、人間と自然との関係として存在しているのだと確認せねばならない。アポリネールの文脈の裏側には、本当はそういうことを主張しているのだと思われる節がある。ただ、かれの駆使した思考の言語には、それを明確にするための認識の枠組みと術語が欠けていたのである。かれがキュビズムの本性をとらえきれず、主客二元論のなかでの主観の側に加担せざるをえなかったことは、のちの展開にマイナスの影響を与えた。

キュビズム運動内部における諸段階や諸方向の違いは、自ら踏み出した道を自らの論理で掌握し切れないために生じた試行錯誤であろう。慣習に従えば、初期キュビズム、分析的キュビズム、総合的キュビズムという発展過程のほかに、ダイナミック・キュビズムや色彩キュビズムがある。このような分類が正確に可能なかどうか、またそれが有効性を持つのかどうかは別問題として、この便宜的な分け方が必要とされるようなヴァリエティが存在することは

事実である。そこには、自然を解体するのと裏腹に精神が自己を構成するというニュアンスが常につきまとい、それがヴァリエーションを生む原因になっている。つまり、これまでのような自然再現を否定するとしても、自然との回路を完全に切断した精神の内的統一性という論理だけでは満足し切れない落ちつきの悪さが作用していた。

初期キュビズムでは、セザンヌの影響を受けた方法を、幾何学的形態に還元された事物の構成として要約するとき、自然の新しい見方という観点とともに、主観的内面性への自然の還元という側面が入り込む。分析的キュビズムでは、さらに一歩進めて、多角的、多視点的な事物の把握という新たな目を用意する方向を持ちながら、対象を解体し、画面構成する「自由さ」のなかに主観的恣意性を含んでいた。視点の移動という貴重な成果は、対象の喪失というふうに誤解されてしまった。そのために、総合的キュビズムでは、画面の構成と秩序によって事物の形態を生み出し、復活させるという発想が現われた。それは、円筒形からびんを作るというホワン・グリの言葉に象徴される。絵画そのものの物象性に注目しながら、それを精神の内側に還元しているので、実際にはますます対象性が薄れ、装飾性が増す。それでも対象への回路の希求は根底にあり、絵画の物象性とからみながら、パピエ・コレとか平面的ディテールの細密描写が行なわれた。ダイナミック・キュビズムは、視点の移動に対して、見られた対象の移動という性格を持っていた。しかし、レジェあたりには幾何学的形態によって対象を再構成する意識が強く、概念的に構築された事物という観を与える。色彩キュビズムは、分割された形態、すなわち概念的に把握されたものへ事物を集約する方法に対して、全体の相関的協和に向かう事物の色彩的側面を強調した。ドローネーは、その後色彩の対照による構成をもって抽象絵画に近づいた。この動きのなかにも、色彩による事物の把握から色彩の自己目的的構成へという二元論的分裂が看取される。このような変遷を見せながら、全体としてキュビズムは知的構成イコール主観的内面性の

方へ傾斜していく。その後、ピカソ、ブラック、レジェらは、対象的事物への素朴な関心に逆戻りするが、この反動は、自らを自然との回路の断絶へ追い込み、方向的手詰まりに陥ったことを示している。

反自然主義を主観主義に直結させたのが致命傷であった。絵をそのものとして、主観から自立させられなかったからである。記号としての絵画の本質が人間と自然との関係自体だと気づけば、自らの営為を正確に理解できたはずである。そのような思考の欠如が、逆説的な形で自然再現の古い方法を引き継ぐ原因になった。多視点的把握の実態は何か。基本的には、断片化した自然再現の合成ではないのか。その自然というのは、輪郭を通して概念化された対象であり、その断続的な断面を組み合わせて連続的全体を構成しようとしている。その統合には幾何学的形態による接合が必要であった。移動する視点の連続的全体をこのように置きかえることは、アレゴリーに過ぎない。断片的な古い自然再現と恣意的構成との複合なのだ。介在する絵画的平面のフィジカルな特質によってしか視覚化されない全体的関係を基底に置いて、見直さねばなるまい。

類似した現象が未来派のなかに見られる。キュビズムが空間的、多視点的断片の集積だとするなら、未来派は、時間的断面の複合である。ダイナミックな運動感を形態的比喻によって示し、時間的局面の重層化によって連続する時間を表現しようとしても、運動と時間とを平面のうちに取り込むことはできなかった。各瞬間の再現的描写と運動の軌跡とは、それ自体ステイックな基盤を持つのであって、運動と時間とを生み出すことは不可能なはずだ。この矛盾は、キュビズムの場合よりも多く指摘され、一般によく知られている。その理由は、従来の主観を打破して、客観的現実に従おうとする意志が未来派に強く、それを内的秩序に還元することによってつじつまを合わせることができなかったからだと思われる。この点で、未来派は、キュビズムと大きく違う。方法論的にはともかく、意識の上で

は、機械やスピードに取り巻かれた近代文明のなかで自己を相対化し、状況によって浸透されたものとして人間を規定しようとしていた。キュビズムでは精神は物質の上に君臨するが、未来派では両者が同等になる。ダダイズムは、物質的状况に同じように浸透されていると言っても、自虐的な一面を持つ。自我の優越性をどこかで自己防衛しようとするからである。未来派にはそれが無い。絵画・彫刻というジャンルからはみだして、種々の分野で物質文明を受け入れようとする。ある種のオプティミズムがあるとしても、近代的自我の呪縛から脱却するための萌芽を擁している。しかし、それが主観の内面性の裏返しとしての客観的現実性という発想にとどまっていたことが、妨げになった。主観的意識の色彩を残すと同時に、これまでの自然再現とはニュアンスは違っても、再現的原理に支配されてしまう。ここでも、時間と運動を含んだ現実と、それに左右される人間との媒介項として、その関係自体である表現の領域が念頭に置かれるべきであった。寓意的表現に終わらないためにそれが大切なのである。

抽象絵画と呼ばれるものが誕生したのも、一九一〇年代である。モンドリアン、カンジンスキー、マレーヴィッチが、別々の土地からそれぞれ違った内容を持って次々に登場する。共通しているのは、従来の対象再現の手法を否定していることであった。

平明に言えば、輪郭と固定的視点との否定である。輪郭とは、単なる線の図形ではなくて、再現的外形のことである。再現的外形は、ほとんどが言語概念に還元できるユニットをなしている。固定的視点は、それを統率し、一定の方式で結びつけるものである。つまり、われわれが対象再現的な絵画としてきたところの表現形式は、意味の言語的単位の配列を純粹客観が再現されえたものであるとする仮説に立脚している。テーマとか全体的雰囲気とかがそれに

付随する。それは、言語的秩序づけに服従する絵画であり、無意識裏に言語が絶対的前提となっており、それを手がかりとした近代的自我の世界支配の幻想が絶対化されてしまう。抽象絵画の本筋は、視覚的表現のこのような言語的呪縛への疑念にある。

モンドリアンについて言うと、かれは、単純な線と単純な図形への自然の集約によって非言語的方向への問いを解決しようとした。「木の連作」における漸次的置きかえによる単純化は、偶然的要素の排除という立場から行なわれたかも知れないが、事実としては一義的な意味を持つ形体から、多義的で一般化された形体への移行であった。ひとつの形を言葉で表現しようとすると、多くのものへの類似のために仮に「……のような」という比喻によってしか言い表わすことができず、もとの意味が不明になっていく。つまり、特定なものとの対応関係を中止する。しかし、不特定な、あるいは多数のものへの、もしくは普遍化された対応関係というのは、ありうるものである。モンドリアンには、そのような意味での自然との対応関係が強く感じられる。それは、人間主体と自然との向き合った関係の構造が維持されていることであり、普遍化された自然形象として見る者に描かれたものの対象性を深く印象づけもする。

こうして、自然の事物と絵画上の形との一対一対応は崩れ去った。だが、絵画が人間と自然との関係として自立した訳ではなかった。それは普遍的法則へと知的に還元された自然そのものであった。知的還元をする側の構成員としての絶対性もそれに呼応して残されることになった。主客二元論的構造は、見事に生き延びる訳である。確かに個人的感覚という意味での主観性はなくなったかも知れないが、自然科学の対象把握を理念とし、モデルとした普遍的、超越的理性としての主観にそれが肩代わりしただけのことである。普遍化された主観に対する普遍化された自然がある。個別的な言語的概念からは解放されたいけれども、概念的把握を絶対化する思考の枠組みはより強化されるの

である。言語的呪縛からの解放というのは、客観に対する主観の一方的支配関係をのりこえることである。そのため
にこそ、言語に還元できない人間と自然との関係領域としての視覚的表現が求められるはずである。普遍化された主
観イコール普遍化された客観という構図にはまり込んでしまったのが、モンドリアンの限界になった。

カンジンスキーが一九一〇年に描いた最初の抽象的な水彩画は、描くアクションと造形的要素との自立性への実験
であった。事物の再現からも、主観的内面性からも離れた物象化した記号性をはらんでいる。だが、かれは対象的事
物性を捨て去りはしなかった。むしろカンジンスキーの抽象絵画の出発点は、個々の事物の区分を曖昧にし、匿名の
物体の隙間のない連続にすることであった。単純化や何物かへの還元ではなくて、事物の名称の剝奪であったのだ。
意味が生ずる以前の状態に立ち戻ろうとしているようである。形態と色彩との積み重なりが残される。この積み重な
りの様相が、一種の遠近法的効果を持っていて、それらが単なる図形ではなく事物であることを思わせる。また、閉
じた図形になっていない点も、混然たる全体としての外界という観を呼び起こす。

一九二〇年代以降、閉じた図形の平面上での並列が目立つようになる。個々がユニットとして何かであるような印
象を与える。ところが最後までそれが何であるのかは示されず、匿名性は保たれる。そのことによって、形体自身が
他に置きかえようのない物そのものようになる。それは、記号として何ものでもない虚であると同時に、一義的な
言語に置きかえたい何かをさし示すものである。その意味で自然的対象との回路は断ち切られていない。図形は何
かを形成するためのものであって、自己目的な形式主義に奉仕しはしない。静止した形体とその組み合わせが持つ
運動感とリズム感、および微妙にニュアンスを変えながら折り重なる色彩が、事物としての具体性を保証しているか
のようだ。

それなのに、なぜ全体として閉じた内面世界の象徴のようになっていくのか。作曲にヒントを得た構成的意識のせいだろうか。視覚言語の各要素を駆使して、目に訴える童話の世界に遊ぶ面白さに取りつかれたからだろうか。ロシア的伝統や血筋が神秘主義へ導いたのだろうか。いずれの説明も間違っていない。だが、それだけでは、非言語的な対象性への関心を抱きながらそれをそのまま内面的なものの象徴へ移行させていったことの理由として、十分ではない。気づかなければならないことは、ここでもやはり外的事物と見えざる内面との対立が続いていることである。事物が、視覚的記号としての絵画に先行し、内面的精神性が、同様にそれに先行している。その逆転の必要性こそが、一九一〇年代の諸傾向輩出の根底にある動因であったはずだ。純粹客観としての事物も、内面の見えざる世界も、言語によって作られた仮構である。それをこえて、言語を含めた記号的領域の原初的な産出に立ち会い、それらによって事物が立ち現われ、精神も成立するのだということを思い出さねばならない。カンジンスキーの抽象絵画は、そのための原点として意味を持つのであったが、いつの間にかそれをかれは内面の世界へ押し戻してしまっただけらしい。

マレーヴィッチは、主題や対象を絵画から完全に放逐しようとした。かれに即して言えば、一九一五年よりも前には対象を持った作品を制作していたのだから、自己否定的な仕方では非対象性の徹底をはかったことになる。キュビズムと未来派がそのための跳躍台の役割を果たした。この二つは、時間・空間的一断面の恣意的統御を全体性に擬する充来の対象再現を解体しようとしたからである。しかし、一九一五年以降のマレーヴィッチは、それらと決定的な違いを持っていた。モンドリアンやカンジンスキーとさえ相いれないものであった。旧来の対象性の解体でもなければ、対象性から抽象性への出発でもない。対象性そのものを突如として絶対的に否定し、否定する意志そのものを作

品成立の根拠としてるのである。これまでに述べてきた言い方を用いると、言語的対象性への疑念があらゆる対象性否定の意志を誘発したのと言える。その尖鋭度は、問題の所在を人々に認識させるのにぜひ必要であった。

けれども、そのような原則論的思考に立って、その上で、具体的に何が成り立ったかの方がより重要である。マーレヴィッチにおいて、本当に自然あるいは事物との回路は断たれてしまったのだろうか。正方形の広がりの中に、色彩どうしの対比のなかに、図形と図形とが生み出すリズム感や運動感のなかに、合理主義的精神によって限定したい感性の深みを感じさせられる。ところで、感性というのは何らかの刺激をもとにして醸成される。この「何らか」というのはとらえどころがなく無限定的であったとしても、われわれを取り巻く世界に潜む何かである以外にはない。われわれの世界像は言語中心であるから、それにあてはまらない場合、いきなり非対象的だと考えがちなだけである。マーレヴィッチの作品にも、概念を用いないで表記された感性¹¹対象性という性格が残されているのではないか。

単にかねは、言語的支配から脱出する手段として、曖昧な要素を取り去り、最小限度のファクターにまで自己を制限しようとしたに過ぎない。平面としてのキャンバスと、直線によって区切られた幾何学的図形と、いくつかの色彩とである。言語的概念に支配された対象表現の極小化さらには拒否としてこれを見ることもできるが、同時に、非言語的対象表現への通路を発見しようとする原初的実験だと考えることもできる。にもかかわらず、ここでひとつ問題が生ずる。たとえば「矩形」のような幾何学的形体は、従来の対象再現性を抑制する目的で用いられる訳だが、非言語的対象表現にとって必然性のあるものかどうか疑問なのである。一步退いて、従来の対象再現性の否定という点からだけでも、果たして幾何学的形体の必然性は明白なのだろうか。古いものを拒否するための形体の単純さという

理由からだけ選択されているのだとしたら、無化を示唆する便宜以上のものではない。そして、マールヴィッチのなにかにも、幾何学をモデルにした知的構成への信仰があり、知的構成＝純粋な内面性という図式が生きていることになる。知的構築物の絶対化が、内面的主観性を再燃させてしまう。言語的な意味の付着から形体を解き放とうとする意図は正当であるが、古いものの終わりとしてばかりでなく、新しいものの糸口として形体の選択を積極的に感性にゆだねる意識に立つこともできたはずである。

このようにして、マールヴィッチを、意識的には対象性の終末、実質的には自然への非言語的回路の場としての絵画的平面だと要約することが可能であろう。ことにかれの場合、無形の内面的精神性というニュアンスは作品自体にはなく、視覚化された次元のみが存在するといった観が強く、事実上は主観的内面性と物象化した記号領域との分離が始まっている。そのことを論理的に把握できなかったのが、対象性の終末＝純粋な内面性という力点の置き方をもたらした。

二次元的な表現としての絵画を中心に考察を進めてきたが、一九一〇年代の特徴的な現象はそれに限ったことではなかった。突きつめれば、平面的物体としての絵画は、三次元的世界の特殊化されたケースということになる。そこまで言わないまでも、物質的素材と空間を通して初めて成り立つ記号的表現領域として、絵画と彫刻とは同等に扱われるべきものとなる。そして、物質的素材性と空間性ゆえに三次元的表現の方が一般的可能性を有することにもなる。十九世紀までの彫刻は、人体を理念化して全体的統一性をもって再現するという不文律に従っていた。キュビズムと未来派以降その人体が解体し始め、アルキペンコが、複数の素材の組み合わせによるコンストラクションの概

念や、量塊性とは対照的な空間的要素を人体に導入した。その延長線上にガボとペヴスナーがあり、やがて人体の再現という要素が消去される。人体中心主義に対する否定は、一方動物彫刻や静物彫刻としても現われる。それはともかく、量塊の人体の否定が一気に三次元の記号的表現領域を押し広げ、そのフィジカルな性格においてそれを探求することが自覚されるようになった。空間性に続いて、可動性、環境性そのほか、のちの彫刻概念拡張の原点がここにある。そして、その非対象再現性への方向と物象化された記号領域の自立性の自覚という二点で、絵画において起こったことを一層普遍化した性格をそれは持つものであった。二十世紀に立体造形が重要度を増す理由にもなっている。同時に、領域の自立性が、知的構成の純粹さによって支えられ、フィジカルな素材と空間とを問題にしながらも、超越的主体による絶対的統御の側面が出てくる部分で、絵画の場合と同じ超越的主観性の支配をとどめることになる。自然への既成の回路の断絶を、彫刻については、素材や空間のリアリティへとというふうに置きかえやすかった。しかし、それはそれだけではすらかえの論理にほかならなかった。ブランクーシは、自然への回路を最後まで見失わなかった。自然再現的形象を単純化しながらも残しているということは、まったく関係ない。単純化という語には、捨象、あるいは切り捨ての意味があり、主観の側の恣意的な選択と知的操作が含まれる。ブランクーシは、彫刻という物質的存在のなかに、人間に対する自然の顕現そのものをその必然性に従って開示しようとしたのだ。量塊の単一完結体という彫刻の属性は、ブランクーシの場合ずっと保たれていた。その範囲内で、人体中心の自然再現的な形「言語に支配された形象」内面的精神性という彫刻の在り方を克服したのである。だから量塊性をかなめとして古い彫刻にブランクーシを結びつけて彫刻の復権を言うことも、言語に還元される概念的象徴性をそこに見ることも正しくない。再現的形象をそのままにしながら言語的支配が事実上閉塞させてしまった自然への回路を取り戻そうとして

いる点に、ブランクーシの価値をしぼることができるだろう。ブランクーシは、量塊の実体中心の方法を残しているが、主体と自然との対峙に基づく世界観をたまたまかれが受け継いでいるのであり、むしろそれはかれの限界であって、悪くすると実体化されたシンボリックな祖型信仰に陥る。だが、かれの発見した自然への新しい回路は、空間性を帯びた虚的で非完結的な表現にも発展させられるはずである。

巨視的に見ると、一九一〇年代の変貌は、地中海文化、ラテン民族的なものに対する異文化、異民族の反逆でもあった。モンドリアン、カンジンスキー、マレーヴィッチの非対象再現性は、そのような系譜でとらえることができる。ルーマニア人ブランクーシも別の角度から異を唱えたことになる。このような文化と民族の異質性を底辺にしなから、自然への既成の回路についての不信が突如として繰り広げられたのである。それは、非言語的な新しい回路の探求という側面を含みながら、一面で、回路そのものの遮断を生み、再び超越的主観性の絶対化へ舞い戻りかねない危険性をはらんでいた。事実、そのような弊害が行きづまりを引き起こす最大の原因となつて、以後の二十世紀芸術に尾を引く。物を媒介とした記号的表現の領域における人間と自然との関係構造に自覚的になることによって、一九一〇年代の持つ原初的な意義を有効に遺産相続せねばなるまい。

〔注〕

- (1) ジョージ・クブラー『時のかたち』(イェール大学出版、一九六二年) "The Shape of Time, Remarks on the History of Things" (New Haven and London: Yale University Press, 1962) 七〇ページ以下。
- (2) 第一部の1全般を参照のこと。
- (3) G・アポリネール著、江原順、小海永二共訳『立体派の画家たち』(昭森社、原著は一九一三年刊行)の前半「美学的省

察」を参照。

4 自我の極小化と無意識による仮の解決

一九一〇年代の後半に、ヨーロッパとアメリカでダダイスムと呼ばれる運動が起こった。ハンス・リヒター著『ダダ——芸術と反芸術』が証言し、⁽¹⁾ ほかにも広く認められている通り、それは「反芸術」を目ざすものであった。また、滝口修造氏がアンドレ・ブルトンを引用しながら指摘しているのは、⁽²⁾ それが限定されたジャンルや様式上の新しさを問題にしているのではなくて、思想と芸術のすべてを否定する「精神の状態」である点だ。要約すれば、ダダイスムとは「反芸術の精神」だということになる。この既成の芸術への挑戦と現実否定の態度を、第一次大戦前後の状況によって説明することが、これについて語る場合の常套手段になっている。しかし、外的条件によって事柄の本質を説明する仕方は、避けた方がよい。一方ダダイスムというレッテルから演繹された運動が世界中に広がったような言い方は、事実を倒立させることになるだろう。類似の現象を引き起こす原因として、潜在する共通の問題にそれぞれが突き当たり始めたと考えた方が自然である。外的条件に触発されながらも、共に背負い込んだ文脈が内的必然性としてある帰結に到達し、その同一地点に立たされた者が、結果的にダダとして統括される動きを示したに違いない。この共通の地点が解明されるまでは、その準備としてリヒターのように客観的記録を提供する方がむしろ有効であった。そして今やその解明に向けて努力することが、われわれの課題になってきている。

キュビスムまでの造形上の革命と比較してダダイスムが異質である点も、言い古されている。芸術を前提にした上

でのその内部における変革か、芸術の成立する根底の問い直しか、という違いである。事実その間には一種の断絶が感じられる。M・デュシャンが、一九一二年に「階段を降りる裸体の男」をはじめとして、キュビズムの外観を持ちながらキュビズムではない絵画を描いたときに、既にその相違が予感されている。表現主体の存立を疑うことによって、絵画的統一性を解体し始める要因が潜んでいるからである。にもかかわらず、一九一〇年代までの諸傾向が、ダダイズムのための土壌を用意したと言えそうだと。言うのは、諸傾向が近代の自我を構造とする表現の論理を克服しようとする側面を持ちながら、それを純化して自己の根拠に据える方向を取ったことが、造形論上の文脈を全否定して、存在論的な主体としての人間に立ち返ろうという衝動を引き起こす状況を作ったと思われるからである。その存在論的な主体が、これまた近代の自我に基づいていたところにダダの宿命があったのだが。それにしても、一九一〇年代の集中的な問題提起に続くものが、それらの出現をもたらした大前提を洗い直すことだというのは、自然である。ダダイズムはその役まわりを引き受けたのだ。だが、ダダイズムは、決して問題解決のための論理を示しはしなかったもので、問題が根本的であればあるほど、われわれはそれが投じた波紋から脱し切れないことになる。

ところで、「反芸術」という際の「芸術」については、少し注釈を加えなければならない。トリスタン・ツアラは、『ダダの冒険』の著者ジョルジュ・ユニエに次のように書いている。⁽³⁾「大文字のAをもつ芸術が、価値の階梯のうちで、人間の偶有性とのあらゆる連携をたちきった特権的あるいは暴君的位置にすわる傾向はなかったでしようか？ ダダが反芸術、反文学、反詩を宣言したのは、このためです。」つまりダダは、周囲を取り巻く、虚構の高さを持つ「芸術」への反発であって、本来は人間の表現行為全般の否定ではなかったのである。ツアラの言葉を額面通り受け取るだけでは不十分かも知れない。だがあえて断らなくとも、ダダが拒否し、そこから自由になろうとしたの

は、現実性を持たないのにかれらを拘束している観念や秩序であつたはずだ。従つて「反芸術」というのは、近代精神のなかで生み出された芸術の論理への異論だと言つてさしつかえない。実際にダダの運動のなかでは、統一的な意識性を攪乱するような抽象詩や抽象映画が作られ、物体の存在や物質の特性を精神よりも優先させる造形上の傾向が現われる。統一的意識性と精神の優位性は近代的自我の属性であるから、「反芸術」は実質的には「反近代」なのである。「反近代」は、最も意識上尖鋭な芸術と文学において早く現われ、「反芸術」という形をとつたのである。その点を誤解すると、将来に向かつてのわれわれの表現行為がすべて成り立たないかのような錯覚に陥る。正しくは、近代的論理構造をもとにした芸術は超克されねばならない、ということである。ダダイストの好むナンセンスは、近代の秩序の網の目からはみ出すという側をとらえれば無意味なのであるが、別の文脈における意味の源泉であるかも知れない。

ダダイズムが、「精神の状態」であるという指摘から、どんなことが導き出されるだろうか。人間的現実全般に対する根本的な問いかけを可能にする利点を持つと同時に、それは「純粹と真摯への憧憬」と芸術や現実への不信が背中合わせになつたきわめて心情的なものであることが、明らかになる。通常あるひとつのものを否定する行為は、それに代わりうる別のものを確立することによつて完結する。ダダイズムの場合には、急進的であるあまりに次にくるものを見いだす余裕がなかった。その任務は、われわれのところまで、持ち越している。またあらゆる分野に対する否定ということは、具体的な出发点とする物象的記号領域のベースを欠く結果になる。ダダイストたちはそれぞれ独自の領域を持っていたが、このような一挙に枠を広げる仕方は、その領域を踏まえた上でそれを突き抜けて展開する筋道を拡散させてしまった。これらのことは、主としてチューリッヒにおける動きについて言える。そのことを証明

する事実が二つある。ひとつは、ツァラのような宣言の形式が適していた点であり、もうひとつは、抽象絵画、抽象詩のほか、既成の芸術様式に反抗すると考えられたものならば、なんでも無差別に取り入れている点である。即ち観念としての反芸術あるいは反近代を、逆に具体的な表現形態にしようとするときに見られる現象だと言ってよい。

そこに登場する多岐にわたる成果を無視できないけれども、根幹に横たわる構造のきわめが、一層大切である。ニューヨーク、ケルン、ハノーヴァーではより造形的記号領域に近く、ことが進行する。それでも「反近代の観念」という「精神の状態」から演繹的に視覚的領域を作り出す発想が支配的である。意識してそうしているというのではなく、構造的にそうなっている。そして「反近代の観念」の拠り所である「精神の状態」が、近代の自我と相似形をなしている。その辺の考察が、ダダを踏まえつつ、それをのりこえるのに必要だろう。

ダダイスムの基本的構造は、「反芸術の精神」が、そのまま「疎外されざる自我の存在」と言いかえられるところにある。「純粹と真摯への憧憬」というツァラの言葉は、それを傍証している。既成文化の欺瞞に対立する根拠は、そこに求められる。フーゴー・バルがチューリッヒのダダについて「虚無から生れた愚行であり、ちゃんばらこっこだある」と書いている通りに、芸術の枠内での芸術への反抗という感を抱かざるをえないのは、そのせいかも知れない。「反芸術」という場合、反抗する相手である「芸術」の裏返しという意味で、それにかちめとられるのは不思議ではないが、いずれにしてもダダイスムの文脈のなかに、二通りの「芸術」が存在しているのである。攻撃的になる既成の芸術と、攻撃の拠点になる純粹な芸術である。後者は、観念的な自我ではなく、むしろ実存的な主体を基盤として見るように見受けられる。しかし、だからこそ、自立的な、疎外されざる近代的な自我の構造を、そこに発見しない訳にはいかない。

「反芸術」は、「反近代」であり、文化的価値としての「近代」に対する否定と懷疑であった。そして、その近代の中核は、自我の意識に発する自立的な獨創性が、普遍性、絶対性を帯びる点にある。それが人間の現実的な存在と相いれないのだと主張するのが、「反芸術の精神」のはずである。ところがそのための論拠が、「疎外されざる自我の存在」と言い表わすことができる近代主義の中核であった。その際、概念性を否定し、存在論的になっていったとしても、本質的構造は変わらない。唯一の絶対的精神を、物体や他者と対立させる二元論は、のりこえられないばかりか、かえって主体の孤立感を深める方向で展開し、追いつめられた自我の様相を呈するに到る。ここに奇妙な循環が浮かび出てくる。否定する相手の中核が、否定作業をすすめる上での土台の中核をなしているという矛盾である。この事実は、一種の不能症に立ち到る原因となる。批判相手を否定することが、巡り巡って自分の存在の地盤を掘り崩していることになるのだから、次第に表現主体の積極性は失われていかざるをえない。相手を否定する行為を極度に推し進めれば、自己の具体的な表現をも削り取る結果になってしまい、最後には否定しようとする「意志」だけが残るだろう。ダダイスムが「精神の状態」としての超ジャンルの性格を持っていた点を読み替えば、それは同時に「精神の状態」でしかなく、それ以上のもではありえないことをも意味している。たとえダダイスムの名のもとに、おびただしい発明と産出が行なわれたとしても、それは不能症に陥った「意志」の不能性を提示する逆説的な多産性であったはずだ。そこに見られる物体や偶然、とらわれない自由、ナンセンスなどへの関心は、新しい文脈を切り開いていく貴重な手がかりにはなるにしても、それ自体が自己閉塞の論理のなかにあることを、見逃すべきではなからう。かなめをなす文脈の転換こそ、ダダイスムの産出したものを有効に展開する鍵だと思われる。

この論理矛盾は、それぞれのダダの中心地で、相異なった兆候として現われる。ことにチューリッヒとニューヨーク

クとでは対照的である。主観と客観との分裂を前提とする二元論に即して言えば、チューリッヒにおける心情的な爆発は、主観の側にウエイトが置かれていて、虚無的だとしても楽天的であり、破壊的行為の先について見通しは明かった。論理矛盾は、いわば自己陶酔の雰囲気の中にかき消されていた。それが露呈した唯一の証拠は、すべてが短命に終わらざるをえなかった面にうかがえる。ニューヨークでは、機械文明に象徴される冷酷な客観世界が強調される。物質的世界のなかに人間が対象化されるなかで、これまでの芸術を否定する作業が方法化される。単なる心情にとどまらず、方法論的可能性を追求する沈着さが感じられる。しかし物質世界が人間よりも優位に立つことの確認は、唯我論的発想の裏返しであり、例の二元論的分裂の上に立って、やがて客観と反比例して主観が極小化していく。デュシャンの結末が、それをよく物語っている。あの論理矛盾は、まさに自己を実践不可能に追い込んでしまうところまで行く。ベルリン・ダダと呼ばれる運動は、社会、政治的革命により密接にかかわっていた。だがそれは、社会的、政治的運動と本質的に異なっていた。個人主義的な芸術家の理念に立脚していたので、無媒介的に政治運動に結びつきえなかったのだ。ダダの論理矛盾は、自らの個人主義的芸術家としての立場について無反省のまま、それに基づいて個人主義的芸術家の所産を非難したところにあったようだ。ケルンにおけるマックス・エルンストたち、ハノーヴァーにおけるクルト・シュヴィッタースは、極小化していく意識性の隙間を突く造形上の方法としてカラー・ジュなどを案出した。積極的に意図を展開すれば恣意になってしまう危険性を回避した表現の可能性は、無意識を取り出し、定着しようとしたシュルレアリスムへとつながっていく。

ダダイスムの論理矛盾を克服するには、これらのさまざまな現象の奥にある「反近代をしかける近代」という中枢部を突く必要がある。それを見定めるための目印は、主観と客観、精神と物体、見る者と見られる物の、対立的な相互

背反を内蔵しているかどうか、である。あるいはデカルトの血筋を受け継いでいるか否かである。典型的にダダイスムの骨組みを見せてくれるのが、マルセル・デュシャンの場合である。ハンス・リヒターの文章を引用してみよう。⁽⁶⁾

「デュシャンは人生そのものを悲しい機智、ほとんど研究に値せず、謎解きも不可能な無意味としかみない立場をとる。人生の完全な不条理性、このあらゆる価値を剥ぎとられた世界の偶然性は、かれの卓越した知性には明らかで、デカルトの「へわれ思う、ゆえにわれあり」の究極の帰結としてあらわれる。人間と外界の事件が完全にきりはなされていること、へわれ思うの確実な立場において、かれは自殺することなしに、彼岸を意のままにしたのである。」

そこには、精神を物よりも圧倒的優位におくデカルト的二元論から、取り巻く物の世界の圧力にさらされ孤立化した最小の点的存在として自己を把握する二元論への移行がある。つまり比重を精神から物の世界へ移しながら、基本的対立構造はそのまま維持された訳である。この方向をそのまま進行させれば、表現主体の積極性は次第に失われ、おびたらしい素材と様式の拡大を招きながら、つねに風刺的または自嘲的にならざるをえない。肯定的なものを持つことができないのだ。最後には組み合わせのみを唯一の関心とするチェスにふけり、生活そのものをチェスのごとくに考えることになる。扉ののぞき穴から見ると女性の裸体が横たわっている遺作「エタン・ドネ」は、そのような生き方をそのまま認めて逆説的に肯定した作品であろう。積極性を失いながらも自殺することなく生き続けることができるのは、この逆説的肯定性によると思われる。しかしこのニヒリズムにわれわれは価値を置き過ぎない方がよい。まして悲劇的英雄のようにデュシャンを語り、ロマンティックな粉飾をすることは害悪である。これはニヒリズムというより、主観即ち近代的自我の自己矛盾の結果でしかない。自己の構造そのものを変革することなく自己否定しようとした者の結末である。デュシャンの功績は、身を呈して矛盾を究極にまで突きつめ、われわれの意識に登りうる状

態を作ったことである。われわれが近代の主客二元論を前提としない表現主体つまり芸術家と、表現構造つまり芸術作品を導き出す物象的記号領域の論理の上に立ったときに、デュシャンの作品はかれの意図に反して、アンチ何々というマイナー性をこえてそれ自身として成り立ち、オブジェへの開かれた目のために、ヒントとなるのかも知れない。

アンドレ・ブルトンが「シュルレアリスム宣言」のなかで行なっているシュルレアリスムの定義は、シュルレアリスムの本性をそれ自体で如実に物語っている。意識的に主張しようとしている部分と無意識裏に示されている部分との双方について、それが言える。その最初の部分を引用してみる。「シュルレアリスム 男性名詞。心の純粋な自動現象であり、それを通じて口頭、記述、その他あらゆる方法を用い、思考の真の働きを表現することを目標とする。理性による一切の統禦をとりのぞき、審美的あるいは道徳的な一切の配慮の埒外でおこなわれる、思考の口述筆記。」⁽⁷⁾簡単に言えば、シュルレアリスムの原点は、「自動記述法」だということである。意識や理性、道徳に拘束されない表現を求める方法論的な探究である。その意味で、ダダイズムが極小化してしまった自我の殻を打ち破って、無意識の領域の可能性を具体的に切り開こうとしたのだ。自己の内部にあって自己を超えるものを発見しようというところ、シュルレアリスムの意図であり、そこからさまざまな展開が試みられ、まさにその点についてシュルレアリスムは評価されてきた。自我の自立性を絶対的な孤高にまで押し上げてしまうのが近代の仮構であるとすれば、その行きづまりの打開を必要とする時点においてこのような問題提起の意味は大きい。もちろん、それはランボオの「我は他者なり」の血を引き、フロイトの思想を受け継いでいるのだから、唐突に出現したものではない。フロイト

の「無意識」とマルクスの『資本論』の思想とは、絶対的に優位を保っていたはずの自我を逆に支配する要因について、それぞれ論究したものであった。ブルトンらは、人間のとらえ方についてのこのような転換を表現者の立場から推し進めようとしたのだ。

ところで以上のようなことを意図するブルトンの定義から、それに付随するいくつかの傾向が読み取れる。それらは決して字づら上の問題であるだけではなく、考え方の本質を方向づけている。ひとつは、無意識の領域への拡大が、フロイトの影響もあって、個人の心理的な内面性という枠組みのなかで行なわれていることである。それから、表現はすべて言語を媒介とし、それに導かれるイメージを基本的構成要素としている。さらに、表現主体が自立的な自我という従来の構えを取りながら、自己同一的な自我であることを否定しようとするので、表現内容は受動的にしか導き出されず、積極的で能動的な方法が困難になる。これらの指摘は、同じ事象を別の角度から述べたことになるのだろうが、シュルレアリスムの持つ無意識的前提として、意識化されねばならぬものである。

ブルトンのこういう思考の型は、意外にヘーゲルの思想とつながり合っている。フロイトとユングを対比した上で、フロイト的な発想と結びつけてブルトンの限界を論ずることもできるが、より明解に説明するためにはヘーゲルとの関係に触れなければならない。ブルトンは、フロイトを手がかりにしながら、自分の首かせになっている自我の枠組みを解体しようとした。しかし、ヘーゲルに代表される主観と客観との相剋という論理的帰結が障害となって、フロイトの無意識の方向からさらにすすんでそれを超える主体の転換をはかることができなかった。それは、最初からブルトンがヘーゲルの直接影響下にあったということではないかも知れない。ロマン主義的精神風土が一般的な思考の地平になっていたのだろう。だが、「第二宣言」ごろからは、明らかにヘーゲルへの論及が見られ、一九三五年

のプラハでの講演「オブジェのシュルレアリスムの状況（シュルレアリスムのオブジェの状況）⁽⁸⁾」ではその関係がはっきりしてくる。そして、ヘーゲルを想起することによって、われわれは、シュルレアリスムの構造をより正確に理解することができるのである。ブルトンは、プラハでの講演でヘーゲル『美学』における「詩」の優越性に触れている。純粹に精神的なものを表現するのに、詩・絵画・彫刻・建築という順位で外在的物質性に拘束されないものが優れているというヘーゲルの有名な筋立ては、人間と物質とを、また主観と客観とを前者が主導する形で二分する二元論を踏まえている。ブルトンは無意識を導入しながらも、このヘーゲルの精神性のうちにそれを基礎づけようとした。そのことによって、無意識は、他人および物質とのつながりを断ち切られてしまう。

ヘーゲルにとって、精神的な純化は、ロマン的芸術形式の終焉を意味するものであった。ロマン主義は、ヘーゲルの論理展開のなかで最後の芸術形式であるから、それは芸術そのものの終焉を説いていることにほかならない。つまり、例の二元論を土台にすれば、芸術は終わらざるをえないということである。ヘーゲルの全体的体系のなかでは、この芸術形式の解消は、さらに高次の精神的表現へと弁証法的に止揚されるのだから、その当否は別として、芸術に関する限りでは正しく、かつもともと本質的である。「ところで浪漫的芸術にははじめからもっと深刻な内面的分裂があった。ここでは、一般に客観的現実が自己内在的な精神に充分に照応するものではないために、それ自身においては満ち足りた内面性も、それに対して違和を感じ、あるいは無頓着であるほかなかった。」⁽⁹⁾ヘーゲルは、自らが加担している精神的純化が「深刻な内面的分裂」を芸術にもたらすことを知っていた。この主観と客観との分裂を、曲芸的に一時のりこえる手立てとして、「自己の内面性を持しつつ心底から対象に同化する境地」である「客観的分モール」が成立する。つまり、分裂を前提とした強引な一時的同化である。

ブルトンは、ヘーゲルのこの終末の形式を論理的出発点としている。「浪漫主義の時代に芸術を各々従わせようとした二つの勢力、すなわち、一方には、外的世界の偶有的事件に関心を注がせようとする勢力と、他方には、個の恣意性に注がせようとする勢力とがあったのですが、これら二つの勢力のあいだの戦いが、ジャリの内て交えられ、突如として決定的な方向をとっているのです。ロートレアモンでは相關的に交代する性格を帯びていたこれら二つの傾向の深い浸透作用は、ジャリにおいて、その弁証法的解決である客観的諧謔^{ユムール}の輝かしい成功を遂げています。」⁽¹⁰⁾ヘーゲルが主観と客観との分裂を意識したことは、主観の絶対的優位にかわって、客観の重みを無視できなくなった事実を証明している。ブルトンらの仕事は、その客観を自我の深層心理と対応させることによって、意識的自我を相対化することにあつた。ブルトンは「弁証法的解決である客観的諧謔^{ユムール}」に将来の可能性を賭けた訳である。シュルレアリスムの色々な試みは、概括して言えば、主観と客観とを橋渡しする手続きの探求であり、そのために「無意識」の領域が援用されたのである。

それは、いわばヘーゲルの結論への挑戦である。ヘーゲル的前提を踏襲しながら、ヘーゲルの予言した芸術の終焉を逆転させようとしたのである。フロイトを導入することによって、問題は解決するだろうか。二つの難点が浮かび上がる。まず、フロイトのいう無意識は、知られざる自我であって、依然として自我と同じ内在的完結性を持つ。従って、意識的自我を相対化するけれども、主観と客観とに関するヘーゲルの図式をくつがえすものではない。ヘーゲルをこえるべく論理的に進めるとすれば、本来、他人と物質に対して開かれた未完結の主体が求められるはずである。記号的な領域がそこに介在する。第二として、言葉によるイメージに客観を還元して、それを媒体にしながら主観と客観との橋渡しも行なわれ、無意識の領域の発掘もなされる点があげられる。言葉そのものが恣意的な主観性に色づ

けされていることがあるのだから、その辺を意識しないとわなに陥る。言葉を扱うことに異議はないとしても、言葉の生成に立ち会わないで、既成の言葉によるイメージに頼りすぎると、観念的なパターンに舞い戻る。詩ではなく、絵画の場合にそのことが一層目立つようになる。詩に精神的優位性を見るヘーゲルの発想が、ブルトンのなかにもあり、他のシュルレアリストの根底にも横たわっている。

結局、ブルトンは、ヘーゲルの分裂構造を温存したまま、その表面的な止揚としてヘーゲルも部分的可能性しか認めなかった「客観的諧謔」を拡大し、普遍化した。その点からすれば、シュルレアリスムは、間違いなくロマン主義の系列に属する。この分裂構造の逆説的止揚を絵画の面で典型的に担ったのが、サルヴァドール・ダリである。かれは、手作りの写真と言われるだまし絵的描写で、性欲や食欲の対象と化した客観を、即ち主観的な欲望そのものにほかならない事物を描き出した。一つのものの表現が形や構造を少しも変えることなく、全然違ったものに見える自分の病的氣質を絵画上の方法として応用した。ダリの「象徴機能のオブジェ」に関して、東野芳明氏は次のように言っている。「ダリの即物的傾向は最初から、主観を無媒介に直接客観化するという危険な逆説のうえになりたっていた」⁽¹¹⁾。ダリにおける主観と客観との二重構造は明らかである。ダリが外在的事物の具体性と一層深くかわる絵画的手法を表現手段としたことと、意識的自我の相対化のために受動的になりがちな方法論を積極的な多産性へ転化しうとしたこととのゆえに、シュルレアリスムが内包していた問題点がかれの場合他より鮮明に現われてきたのだと言える。欲望と事物は、やや強引で恣意的な結びつけを必要とするし、積極的な作意は、一種のパターンを生む。自我に内在的な無意識という限界を持っていたにしろ、ダリの意図は、意識的な自我を超えるものを求めていたはずであるのに、それがいつの間にかパターンのなかで立ち消えていく。

言葉が先行する傾向をシュルレアリスムが持っていることは、決してどちらでもよいことではない。言葉による詩的イメージをすべてが通過する仕方、物事が取り行なわれる。ダダイズムが、言葉や文字までも物象化して扱うのに比べれば、シュルレアリスムは内面的イメージを言葉に背負いこませる。自動記述法による無意識への下降にしても、フロイトの精神分析にしても、あるいはデペイズマンのような方法にしても、組み合わせの唐突さによる通常の意識の攪乱ということはあるが、意味の最小単位に基づく心理的内面性は常に保たれている。単語は、事物を指示しているながら抽象的観念性を負う。それは当たり前のことなのだが、そのことに無自覚であれば、事象との絆を失って、いつの間にかまた主観内部の空転に戻ってしまう。ヘーゲルが詩を重視して、より純粹な精神性の表現手段としたのは、この言語の性格を知っていたからであり、無反省にそれを受け入れている点に、アンドレ・ブルトンの限界がある。

詩を軽視しようというのではない。シュルレアリスムの絵画が遭遇した問題を参考にして、もう一度詩の言語を考え直した方がよいというまでである。絵画におけるデペイズマンと呼ばれるのは、コラージュである。それを縦横に駆使したのは、マックス・エルンストである。コラージュは、もともと、事物の日常的な意味を剝奪し、裸形の姿を現出させるための手法であった。エルンストはかなりそれに成功している。しかし、それでも言葉に還元できる要素を多く持っている。フロッタージュの場合には、物質性の顕現として、内面的イメージを否定するように見えながら、全体として具象的イメージを形成することに奉仕している。アンドレ・マッソンの素材の物質性、つまりマチエールを強調した画面においても、素材はイメージを触発する手段として応用されているに過ぎず、絵画が詩に従属しているような感じを受ける。絵画は容易に詩に還元できないものでなければ、存立の根拠を失う。同様に詩の言語は、容

易に論理に還元できないものでなければならぬはずだ。意識的な自我の絶対性を突き崩すことがブルトンの目ざすところだとするならば、ヘーゲルに逆らって、詩よりも絵画、絵画よりも彫刻、彫刻よりも建築の順で主観の恣意に還元できない要素を多く持つことを想起してみることも一案だったろう。

角度を変えてみれば、シュルレアリスムがマルクス主義と最終的に相いれなかったのは、当然である。いわゆる芸術の前衛と政治の前衛との関係をめぐる問題として、これはのちにまで論じられてきた論点であるが、シュルレアリスムが近代的自我の構造を引き継いだ個人主義的人間観の上に立ち、マルクス主義が個人を超える社会構造に目を向けるとすれば、表現主体の在り方を巡って、食い違いを生じたとしても不思議ではない。シュルレアリスムは、革命という言葉の口にしたとしても、近代の自我を超越した新しい表現主体を生み出すには到らなかった。その点ではマルクス主義も別のニュアンスで同じであるが。

またしても、純粹な内面性への回帰であった。ダダイスムが自我を極小化したあとに来るべきものは、その自我の構えを超えた表現主体の確立以外にはないはずである。ブルトンは、ヘーゲル流の主観優位型主客二元論を基本構造にしながら、無意識を接合点として二元論的分裂を克服しようとした。即ち、絶対的な自立性、固定性、優位性という自我の構えは、根本的には変革されないうで残る。無意識およびそれを導き出す方法論のせいで、それが自虐的、消極的になるに過ぎない。自虐的イメージを生じたりする。無意識の探究のための方法論を積極的に工夫しようとする、主観の恣意性にさいなまれるというジレンマにも陥る。一方、無意識と呼ばれるものは、確かに意識的、理性的な自我とは違う心理の深層を意味するが、それ自身が自立的、固定的で、客観に対して優位性を保っているような観さえる。従って、無意識の導入は、内在的他者の承認という重要な内容を持つにもかかわらず、本来の意味での内

在的他者に成り切れなかった。内在的他者の他者性を保証する根拠は、現実には何もないからである。

無意識の領域の探求というテーマは、個人をこえる記号的領域としての意識の領域の拡大と変革というふうに言いかえられなければならない。そうすれば、意識自体が可変的で相対的だという考えに到達する。意識が自己を拡大し、変革していくとしたら、それは、内在的他者なくしては成り立たないはずである。また、無意識の探求がパッシヴでしかありえないのに対して、意識の拡大はアクティヴでありうる。もともとシュルレアリスムが育つ根本的契機として、そのような方向の潜在が考えられる。無意識は実体として規定されるべきものではなく、記号領域における意識の拡大において常に想起されるべきものである。そこではこれまでのような自我の殻は別の形に変貌させられるはずである。だが、現実はそうではなかった。シュルレアリスムにあつては、むしろ無意識を取り入れることによって、自我の延命がはかられた観がある。

〔注〕

(1) ハンス・リヒター著、針生一郎訳『ダダ——芸術と反芸術』（美術出版社、原著は一九六四年に刊行）著者は、ダダ運動への直接の参加者。

(2) 滝口修造『近代芸術』（美術出版社、初版は一九三八年に三笠書房から刊行）

(3) ジョルジュ・ユニエ著、江原順訳『ダダの冒険』（美術出版社、原著は一九五七年に刊行）に寄せた、トリスタン・ツァラの「緒言」。

(4) 注(3)と同じツァラの「緒言」から引用。

(5) 注(1)のリヒターの著作が証言。

(6) ハンス・リヒター、前掲書。

(7) 「シュルレアリスム宣言」より。『アンドレ・ブルトン集成5』（生田耕作訳）による。（原文は、一九二四年に発表）
 (8) 「オブジェのシュルレアリスムの状況」より。『アンドレ・ブルトン集成5』（生田耕作訳）による。（原文は、一九三五年に発表）

(9) ヘーゲル『美学』第二部、第三章、三、浪漫的芸術形式の解消、3、浪漫的芸術形式の終焉、より。（竹内敏雄訳、岩波書店、による。ただし、旧字体は新字体に改めた。）

(10) 注(8)と同じ。

(11) 『世界美術全集37 西洋(13) 現代』（角川書店、一九六一年）所載の東野芳明「ダダとシュルレアリスム」による。

5 第二次大戦後の収支決算を

戦後美術の最大の特徴は、内面的イメージを否定して、物象としての作品をさまざまな角度から追求することであった。もちろん、それは、一九一〇年代に現われた抽象絵画やダダイスムのオブジェ、シュルレアリスムの提唱したオートマティズムなどを下敷きになっている。純粋な内面性とか無意識の内面とか言いながら、実際には、意識化された自我の内面性を無化し続けてきたそれらの流れを受けて、作品自体の物象性本位の傾向が戦後生み出された。そのことは、アンフォルメル、アクション・ペインティング以降、一九七〇年代に到るまで、基本的には変わっていない。ポップ・アートやフォート・リアリズムにしても、社会的メディアを通じて外化されたイメージを物体のごとく取り扱っているのであって、内面的イメージとは言いがたい。作品の物象性に焦点を合わせることは、主観と客観との二元論をこえて、人間そのものを成り立たせる物象としての記号領域を自覚するようになる第一歩ではある。しかし、だからと言って、ただちにそのような方向での解決へと突き進んでいった訳ではない。むしろ、そのなかで一般的に見られ

た現象は、物象的表現領域拡大の自己目的化である。そこで再び問題になってくるのは、この表現領域と主観あるいは個人的意図との未分化であって、そのために、一方では表現領域の物象性そのものが主観性と重ね合わせられ、他方では主観性の微弱化が物象性を通じて語られる。つまり、潜在的構造としての主客二元論的分裂は依然として克服されていない。導き出した作品の物象性を、主観か客観かのどちらかに引きつけようとするだけである。確かに、視覚的表現の言語的支配という意味での再現芸術からは脱出した。だが、言語論内部で言語への自覚を通して二元論的構造を克服しようという努力がなされているのと対比してみても、視覚的表現の領域では主観と客観とからのその自立性をどう確保できるのだろうか。これは逆に言うと、自立的領域のなかに人間と自然とをその関係性としてどう包含できるかという問いになる。この関係性が欠落するときに作品の物象性が、人間と自然との双方を不在化して、自己目的になる。言語とは別に視覚的表現の世界に期待されるものがあるとすれば、言語が陥った困難さをこえてこの関係性を一層明確に見見できるかも知れないというところにある。人間の歴史全体が言語を中心として進んできたなかで、急に言語を無視することはできないけれども、言語の特徴である分節性、一義性（もちろん完全に一義的でありえず、言語内に多義性が存在するのは確かであるが、今の場合は、非言語的な領域との対比においてのことである）、時間の線的な流れ、非物質性などに対して、非分節性、多義性、空間性、物質性などが、この関係性について何らかの提案をなしうるのかどうか、その成否は重要な意味を持つ。美術の側からすれば、わずかにでもその可能性の兆しがなければ、美術の存在の本質的意義が失われるといっても過言ではあるまい。戦後美術は、もはやその問いを発せざるをえないぎりぎりのところに自らを追い込みながら、二元論的構造、すなわち近代の自我の論理を脱する決め手を欠いている。その状態を克服するためには、戦後美術の主要な動きの骨組みを再確認する必要がある。

アンフォルメルとアクション・ペインティングは、マチエールもしくはジェストをもって人間の実在を証し立てようとしたのである。内面的イメージは打ち消された。物質的痕跡でしかないところにまで精神の在り方は引き戻された。表現が物質的仲立ちなくしては成立しないということだけではなく、肉体的、身体的存在としてのみ人間をとらえる立場がそこに見いだされる。アンフォルメルの物質的材質感は、他人の目の前にさらされて凝固した自己を表わす。直接アレゴリカルでないにしても、物質感と人間存在との等価性の上に成り立っている。アンフォルメルの原意である「不定形性」は、概念化された「形」よりも、それを超える触感性という不分明であり、だからこそ存在感のある要素をもって人間存在の相を明らかにしようとしている表われであろう。アクション・ペインティングにおける行為の自己目的化、あるいはそれ自身による価値づけは、人間存在の現実性を身体的行為の軌跡にだけ求めようとするものである。あらゆる無形の精神的内容に対する不信が前提になっている。そのような状況に立ち到るには、色々な外的条件があったに違いないが、それはここでの直接的な問題ではない。とにかく、人間の脆弱な内面的精神性が否定されて、フィジカルな存在として想定された人間だけが生き延びたのである。

しかし、それは、言いかえれば、フィジカルな側面を強調し、そこへと全人間性を還元していきながら、極小化された形で完結した自己を保ち、変形された近代的自我の理念を存続させていくことでもあった。記号の物象性は、本来、単なる自己を離れて他人との共有物であるはずなのだが、この場合、他人とは無関係な自己をそっくり物象へ置きかえているにほかならない。自己は、他人と浸透し合った自己ではない。また、物象的表現領域は、人間と自然との関係性という形を介してのみ可能な自己の在り方を暗に含んでいるが、ここでは、外界との断絶に向かう閉鎖的な自己に終始している。つまり、他人に対して開かれた間主観性、自然との関係としての志向性の双方を切り捨てた

物象的表現領域なのである。これでは、いくら内面的イメージを捨て去って、表現領域の物象性や人間存在の身体性に目を向けたとしても、孤立化し、空疎になった近代的自我の虚構性をのりこえることはできない。観念的な自己ではなく主体的自己の現実性を強調しようとする思いから、アンフォルメルやアシクソン・ペインティングが現われたには違いない。粘液質や厚み、手触りなど物質的特性に託された情念、あるいは身体的運動の跡が見せつける激しさや持続性——これらはいずれも自己存在の主張を根底に置いている。「熱い抽象」という表現もここから出てくる。だが、声を大にしておのれの存在を力説すればするほど、結果は空回りに終わる。なぜならば、自己の存在構造は、そこで想定されているようなものではないからである。物象的表現領域への注目、その基本構造を変革する唯一の突破口でありながら、アンフォルメルとアシクソン・ペインティングにおいては、いまだ近代的自我強化のための最終的手段にとどまっている。

アンフォルメルやアシクソン・ペインティングに関して、実存主義哲学との関連、類比がよくなされる。例えば、アンフォルメルについて大岡信氏は次のように言う。⁽¹⁾「画家が絵を描くということが、単に造形的探究の次元にとどまるものでなく、それ以上に、画家の存在全体が直面している実存的課題と不可分であるということ、これこそ大戦を経過した画家たちにとっての新しい発見だった。」また、東野芳明氏によれば、次の通りである。⁽²⁾「アルフレッド・バーは、抽象表現主義の作家が生きていることと描くことを結びつけた実存主義的姿勢を『われ描く、ゆえにわれあり』と比喩的な言い方を借りて説明しているが、これは、まずデ・クーニングに最もふさわしい献辞ではなからうか。……こういう実存主義的な倫理性は、一九三〇年代の社会的危機と貧苦の時代に根ざした抽象表現主義の大きな特色である。」このような実存主義への結びつけは、ひとつには、第二次大戦下の状況から生まれ、人間を「ゼロ点へ

の回復」⁽³⁾に立って考えようとした共通の事情に基づいている。けれどもより本質的には、主体性回復と人間の孤立化という実存主義の功罪に深くかかわっている。構造主義への移行の必然性はここからくる。

主体性の回復が、個人の孤立化と人間の抽象化に帰着せざるをえないところに、実存主義の近代主義的性格がある。内側から生きられる人間的現実を、外部との断絶に立脚する自己完結的なものとする考え方は、デカルト的思考の地平を一步も出ていない。かつての内面的精神性の超越は、より具体的な個としての人間に取ってかわられたかも知れないが、自己完結性、自己中心性、唯一性、外部との無媒介的対決性は一向に変わっていない。個々の人間が生命保持その他にかかわる欲求やさまざまな意志を持つて生きていることと、その自らの存在を自覚的に把握して生きようとするとは尊重されるべきだろうけれども、そのことをデカルト的自我の枠組みに当てはめて考えるのは適当でない。かえって、事物と他人の間で身体を持つて具体的に生きる人間の現実を見失ってしまうおそれがある。ある局限された方向からだけ人間を理解しようとすることになる。観念的構築物を捨てて生身の人間へ帰ろうとする気持は分かるにしても、すべての捨象のちに自動的に自明の理として「生身の人間」が立ち現われてくる訳ではない。「生身の人間」を根拠づける原点として残された近代的自我の枠自体をもまな板にのせ、別の次元を切り開く以外にない。物象的に表現された領域を高度に発達させることによって生きている人間の様相に目をふさがないことが必要になる。

アンフォルメルとアクション・ペインティングは、以上のような意味で実存主義と根を一つにしている。それらは、絵画の形式を打破して、存在論的な表現の場に立とうとした。内的なものの表現を遮断して、自己を物質化し、意識を超えた不条理なものとしてそれを見ようとした。ブロックなどは、画面を均質にすることによって絵画の中心

性すなわち自己中心性さえ否定した。しかし、それでもなお全体を被っていたのは、近代的自我の物象的投影であった。画面の物質性と行為の軌跡とは、主体的存在の視覚的比喩になり、現実的人間存在の全体をそっくり視覚化しようという飛躍と無理とが生ずる。第一、現実的人間を観念的な閉じた全体にすることはできない。例えば「描くこと」を自己存在の全体と考えることなどは、きわめて抽象化された比喩として以外に大した意味を持たない。人間が物象的痕跡にアイデンティティを見いだすということの再発見は、もっと開かれたものとしての角度からとらえ返されるべきだろう。

一九六〇年代には、非個性化した自己の時代が始まる。そのような形で近代的自我の論理はなおも受け継がれる。

アンフォルメルとアクション・ペインティングを要約すれば、前に述べた通り、物象的表現領域の重要性に着目しながら、それが属性として当然持つはずの二つの側面、即ち他人に対して開かれた間主観性、自然との関係としての志向性の双方を切り捨ててしまった。実存の物象的投影という性格によって他人と事物とを欠落させ、ある種の主観主義の様相を帯びたのである。この欠落部分を補おうとする力の働きが次第に明らかになってくる。それは、巨視的に見て正当な全体的解決だったとは言えないにしても、起こるべくして起こった成り行きであった。ネオ・ダダ、ポップ・アート、アセンブリッジ、ハプニングなどである。一口に言って、そこには日常の事物と空間とに表現行為をつなげていこうとする志向が見られる。周囲の事物と空間抜きにしてはありえない人間的現実を踏まえた反省だったと受け取れる。その点からして、それらにある種の客観主義だと位置づけられる。ただし、その際、その客観性には注釈を要する。それは、作為自体を事物化・空間化したものとしての客観性である。事物は、作為の延長線上にあ

り、作為と重なり合い、作為の客観化である。事物と空間とは、作為を超えたものではなく、作為の方にたぐり寄せられる。ポップ・アートの即物性をそのように断じるのは、不当に思われるかも知れないが、マス・メディアの生み出す外化されたイメージによって内面的イメージを否定すると同時に、半面、外化されたイメージを唯一の客観的現実仕立て上げつつそれをモチーフとし、またその技法を借用して作為の事物化をしている点是否定できない。作為を超えた世界への回路は絶たれている。日常的事物や空間への関心を心情として含みながら、一方で抽象表現主義でつちかわれた主体性の残影をはらみ、依然として二元論的矛盾を解決できないでいる疑似客観主義の姿をそこに見いだす。ここにも物象的表現領域の正当な位置づけの欠如がある。

ネオ・ダダリストと呼ばれる二人の作家、ジャスパール・ジョーンズ⁽⁴⁾とラウシェンバークにおける周知の特徴は、この作為「事物」という性格を明確に示している。従来、抽象表現主義からポップ・アートへの過渡的な状態として指摘されてきたことで、事実その通りなのだが、ポップ・アート、アセンブリッジ、ハプニングの原点をなしていることを見逃してはいけない。ジャスパール・ジョーンズの旗、標的、数字、地図などが、人の作為をもって平面に描かれることによって存在する事物をペインティングとして再度描いたものだということは、余りにも有名である。ここではまだ個人の描く行為が表面的にも残され、その行為がそのまま事物性を持つ。なるほど描く行為の主体性と日常的な事物への関心とが両方満足させられる幸運な二重化であるが、明らかに事物の特殊ケースとしての部分性を免れず、事物一般に関しては成り立ちがたい。つまり、作為と事物との強引な同化が意図されている。この作られることによって存在し始める事物を制作するという論理は、そっくりポップ・アートに引き継がれる。事物化を一層進めるために、個人的な作為の痕跡が消されるまで非個性化しはするが、マス・メディアやマス・プロによって人工的に生

み出されたものに取り扱う対象が限定されるところにその血縁関係が見いだされる。ジャスパー・ジョーンズとラウシェンバークに見られるもうひとつの方向は、作品制作に用いる素材を絵の具に限らず、拡大し、多様化することを通じて、描く行為のための素材の持つ事物性を主張することであった。現実生活のなかでなんらかの機能を果たし、意味を持っていた物体を素材として使用することによって、ここでも作為と事物との二重化が可能になる。たとえもとの機能や意味をはぎとられたとしても、それをベースにした事物であることに変わりはない。この方向は、アセンブリッジの先駆をなすことになる。しかし、既成の事物を作為に同化させるか、既成の事物の前で作為を抑圧するかという二律背反を本質的にはこの場合も抱えこんでいる。もうひとつ付け加えると、ネオ・ダダイズムにおいては、描く道具を事物として画面に登場させることによって、抽象表現主義における描く行為のリアリティが事物と関係づけられる。これは、行為そのものをその手段である事物によって象徴させることによって、行為と事物とを一致させようというものである。だが、道具はあくまで行為の暗示に過ぎず、一致させようとする意図だけが妙に浮きあがって見える。この試みは、身体的行為そのものに空間内部での現実的事物性を負わせ、それを主体的行為性と重ね合わせようとしたハプニングに間接的に結びついている。美術家が自らの身体と動作を提示する傾向が示す中味は必ずしも同じではないが、初期ハプニングにおいては確かに抽象表現主義の主体的行為と客観的現実空間への衝動とが結合している節がうかがえる。以上のように、ネオ・ダダを契機として、抽象表現主義の抽象的な主体の在り方は、客観的な事物や空間へと活路を求めたが、実際には作為と事物との分裂を本質的に未解決のまま無理に総合しようとした実験だったと言わなければならない。一見抽象表現主義の対極にあるように思われるポップ・アートの疑似客観主義的解決が、そのひとつの解答であった。それが、明解さとユーモアのうちにどこことなくパロディ的要素を感じさせるの

は、本質的解決ではない仮のものだからであろう。

「虚像」に取り巻かれた現代社会の反映という状況論でポップ・アートを語るだけでは不十分である。芸術的価値の特権化を否定して非芸術的方向へ、個人的営みを排除して非個性化の方向へ、ということを経過するものも一面である。ポップ・アートのねらいは、自己の客観化としての事物であり、自己によって管理された事物の生産であった。『作り出された即物性』としての「外化されたイメージ」を手がかりにして、なるべく自己を消し、物体そのものが立ち現われるように見せかけはするが、その完璧さが増せば増すほど、裏返しとしての主体的自己が感じ取られる。つまり、倒立した形ではあるが自己確認の作業なのである。だから、抽象表現主義とは確認の形式が異なっているとしても、近代的自我の流れをくむ自己完結的な主体の論理はなおも貫かれていることになる。マス・メディアの生み出すイメージの利用は、それを無条件、無反省に受け入れていくときに、真正な事物と自己確認の代弁者との巧妙なすりかえを招く。現代社会の生産物が第二の自然であることも、マス・メディアの所産がわれわれの視覚を条件づけることも事実である。しかし、いま問題にしているのはそのことではない。人間の作為の投影としての事物が、現実の事物との回路を遮断して客観を主観に還元する役割を負わされている点が気になるのだ。二元論的構図のなかでの客観化を装った主観化である。ポップ・アートのあらゆる成果を肯定した上で、なおこの逆説的主観主義を故意に見過ごしてはならない。明らかにそこには事物が不在である。同時に人間も不在化する。両者はパロディとしてしか存在しない。双方の関係としての領域を設定できないための袋小路は、抽象表現主義の主体の強調からポップ・アートの即物性の強調へと振り子が振れても、なお続いている。

ポップ・アートは、超個人的指向をマス・メディアによるイメージに求めた。だが、外化されたものであるとは言え、それが、特定な事物に関するイメージであることには違いない。個人的選択が最後までつきまとう。ポップ・アートのなかに主観の超個人的普遍化の要素を認める立場から、その客観主義の本質を理解しようといわれわかれはしてきた。抽象表現主義の実存的主体性における人間の抽象化を批判するのに、非個人的主観性が起用された訳だ。それが客観主義の外観を装っていたのだ。もちろん、それは、抽象表現主義の正当な止揚につながりはしない。しかし、ポップ・アート以上にこの非個人的主観性がさらに純化される過程を、美術の展開は次に經由せざるをえなかった。ハード・エッジあるいはポスト・ペインタリー・アブストラクションからプライマリー・ストラクチュアに到る一九六〇年代の傾向である。超個人的秩序と超個人的な作為との敷衍だと言える。たとえ外化されたイメージであったにしても、事物の形象らしきものは拭い去られなければならない。代わりに作品そのものが明解な自立的秩序を持ったものとして事物化する。シェイプ・キャンバスはそのことを典型的に示しているし、プライマリー・ストラクチュアが環境芸術と結びつくのもそのせいである。非個人的主観性の物象的投影としての作品ができあがる。素材や形式の拡大が自己目的化する現象が起こる。

まず事物としての作品がある。例えばケネス・ノーランドの単純に分割された帯状の色面である。それは色を塗られた面というフィジカルな性格以上の何物をも示しはしない。その物体的な実在性が、作品制作における現実性を保証するかに見える。作為から生まれる事物の明証性がある実在性と重なる。明解な色面の塗り分けや単純なユニットによる構成が、超個人的、非個人的な秩序を作り上げ、その人工物体は、視覚化されたシステムとして客観的に存在し始める。形体、色彩と色彩との心理的な相互関係は除去される。非個人的秩序にとってそれは不用なばかりか妨げ

になるからである。結局は、知的操作としてのシステムが客観性の根拠にすえられる。事物としての作品がそれを実在に仕立て上げる。そのようなシステムの実在性は、科学的法則の体系を現実そのものと考えものに等しい。知的構築物を実在化していることになる。鮮やかで明解な作品が多くなるのもそのせいであろう。知的操作によって生まれる事物であれば、知を超える不分明な要素はいり込む余地がないからである。ユニット的な手法が目立つのも、分割された単体を基礎にしてその関係を求めようとする自然科学的思考に近く思われる。事物としての作品の物象性は、超個人的知的構築の実在化に奉仕させられる。言いかえると、非個性的主観性の追求である。抽象表現主義の限界の克服は、そのようにすりかえられたのである。

抽象表現主義では、作品の物象性が実存的主体性の軌跡として個の存在証明の役割を果たしてきた。ポスト・ペインタリー・アブストラクションと呼ばれる傾向では、作品の物象性が超個人的な普遍的観念を実在化させるように働いた。どちらも内面的イメージを否定して、それを克服するきっかけを作品の物象性に求めたことは間違いない。同時に、人間と自然や事物との回路・関係をその物象的領域に認めていこうとしないで、自己完結的な見えざるものを事物としての作品に二重化しようとした点でも同じである。後者では、システムティックな秩序が素材の即物性と重なり合い、同居している。エルズワース・ケリーの原色のユニットによる作品、またラリー・プーンズの無機的な平均化された精円の配列では、システムティックな側面が目立つし、モリス・ルイスの色彩の帯やチャールズ・ヒンマンのシュイプト・キャンバスは、それぞれ違った仕方で素材の即物性を強く見せつけている。ウェイトの置き方を微妙に変えながらも、作品の存立構造については、同一と考えられる。オプティカル・アートと名づけられた一連の作品も、人間の視覚の本性を見せつけるという以前に、即物的な事物性において理解することができる。何よりもひ

とつの意図的な構造をめざして作られた事物なのである。われわれが錯覚に陥ることから、われわれの知覚を超えたものを客観性の根拠にしているようだが、仕組みられた客観性であることに変わりはない。プライマリー・ストラクチュアは、システマティックな秩序の客観性を一層強化し、念おしするために、それを空間化し、環境化する。二十世紀彫刻の発展と展開という観点から見れば、空間性、環境性、素材の多様化、テクノロジーとの提携、色彩彫刻など、今までの彫刻概念を突き破るという一定の成果をもたらしたが、それら自体を自己目的化し、それによって何らかの客観的現実性に到達できると考えてはなるまい。第一そのような彫刻の可能性は、ロシア構成主義のなかですでに原理的に出そろっている。ここでは、プライマリー・ストラクチュアが超個人的な観念のシステムの系列に属するのだという本質に目を向けておくべきだろう。その客観性を強化しなければならないという要求は、かえって観念的システムを客観化するという論理の矛盾を露呈しているのだと解釈できるのではない。

この非個性的システムの客観化から、次第に次のようなことが明らかになってくる。ひとつは、システムのためのシステムという自己目的化ゆえにその客観性を素材の即物性にたよらねばならず、しかもその素材のとらえ方は合理的意図に支配されたものとしての素材であるから、表現の契機そのものがやがて枯渇し、空疎にならざるをえない。さらに、非個性的性格と即物的性格との両者が相乗作用して、作爲的な内容を積極的に持ち出すことができなくなってしまう。この時、積極的な作爲は、作爲そのものの否定に転化する。ポスト・ペインタリー・アブストラクションやプライマリー・ストラクチュアとミニマル・アートとの微妙な接点がここにある。平面的作品にしても立体的作品にしても、形体上の類似性を保持しながら、作爲の肯定と作爲の否定に分けられる。その中間的な位置を占めるような印象を与える作家もいる。いずれにしても、作爲の肯定のなかに作爲の否定が必然性としてはらまれていた。なぜ

ならば、純粹に普遍的なシステムであるような客観的物体などというのは、絵空事であり、表現として成立しないからである。むしろ、ハード・エッジの感覚を生み出す現代社会の事物、テクノロジーの持つ純技術的可能性など、これらの傾向を輩出した母体の特性の方が、現実味を伴って興味をそそる。

遂に、作為と固定的形体とを否定していく段階がくる。一九六〇年代後半のミニマル・アート以後、コンセプチュアル・アート、アース・アートなどに示される特徴である。戦後美術は、内面的イメージを否定しはしたが、その根元をなす自己完結的な主観性を発展的に解消することはできなかった。形を変えながらも、そして一見自己否定に徹したようでありながらも、完結した自己の表現という論理は生き残った。作品の物象的側面の強調は、そのような主観性崩壊の兆候への直観が現われたものであったのだが、それでもその物象性は主観性もしくは観念性の表出を助けるものにほかならなかった。前世紀にヘーゲルがロマン的芸術の終焉を予示し、戦前にマルセル・デュシャンがこの上なく自我を極小化してしまったあとも近代主義的な表現主体は、消極的様相を帯びるようになったとは言え、なお原理としての地位を保ってきた。そして、度々繰り返される終わりが、またミニマル・アートにおいてやってきたのである。基底をなす構造のレベルで近代主義的表現主体の克服が行なわれない限り、このような終わりは何度でも反復される。それは、実際には役割を終えているのだが、後継者を欠いているのだ。このままでは芸術的営みが人間存在の現実のなかで不可欠であるという確証をもちや失ってしまうということである。本当に終わらせるためには、新しい始まりがなければならないということでもある。

ミニマル・アートの無表情な物体は、前に述べたように、非個性化した主観性が素材の即物性をもって普遍的シス

テムを形成していくプライマリー・ストラクチャなどの論理的結果として現われる。即ち、普遍的で絶対的な主体の作為そのものの物象的投影とは、具体的な作為の否定にほかならない。普遍的主観性と即物的な客観性という二元論的分裂の両端が癒着し合つて、現実における人間の作為を不可能にしたのである。しかも、作品は正に作為によつてしか成り立たないし、ミニマル・アートにおいて行なわれていることは現に意図的なプランによつて構成された作品である点を考えれば、矛盾を免れないと言える。ミニマルの語が示す通り、作為を最小限に留めたとしても無ではありえないのだから、表現主体の存立を否定せざるをえない危機に立たされる。ニュアンスは違つたとしても、デュシャンの轍を踏んでいることになる。ただ、デュシャンと違うのは、非個性的、普遍的主観性の客観化を徹底する過程で個別的な作為を切り捨てざるをえなくなつたところである。普遍的主観性の客観化などということはもともと倒錯である。近代の自我という主観性から脱出しようとする筋道が、内面的イメージの否定、個別の実存の抽象性の否定、外化されたイメージの否定とたどるうちに、近代の超克を達成するどころか、普遍的主観性の絶対化とでも言うべきところに舞い戻つてしまつた。それを極端に推し進めれば、表現主体の作為そのものを否定しなければならなくなる。ここでは、普遍的主観性に対する表現主体の自己否定と、人間を取り巻く物質的世界に対する近代的自我の無力化とが分離しがたくからみ合っている。いずれにしても、表現主体の作為の不能性の表示が、ミニマル・アートの唯一の作業である。作品の即物性と結びついて表現主体から自立してしまつた普遍的主観性が、それ以外に何物でもない特定な物体、取りつくしまのない無関係な芸術として、表現主体の作為を拒絶するのである。例えば、ドナルド・ジャッドの場合のように。客観化した自己の構築物の前に、自己の不能さのみを繰り返す消極的な近代的自我だと言えよう。必然的にそれはマンネリズムと化していく。

ミニマル・アートが作為を否定しながらも、最小限の作為を許容しつつ固定的な形体のうちに踏みとどまったのに對して、次にくるコンセプチュアル・アートその他の動向は、固定的形体の否定だと概括できる。一九六九年にスイスのベルン市立美術館で行なわれた展覧会のタイトル「態度が形式となるとき、作品―観念―過程―情報」⁽⁵⁾は、その事柄の性格をよく示している。「態度が形式となるとき」が意味しているのは、固定的形体の代わりに芸術家の態度そのものが作品の中核を形成することなのである。主観の作為によって構成された全体的表現として対象化される固定的形体が打破されたあと、表現として何が可能なのか。観念、過程、状況、情報という単語が、その在り方を暗示している。それら自体は、固定的、完結的、全体的ではなく、まとめて言えば、自己同一性に基づかない表現なのである。超越的主観性のアイデンティティ喪失だろう。そもそも絶対的な自己同一性などありえないのだから、それはそれで一向に不都合ではない。むしろ過程的なものの非自己同一性は大切な要素になるだろう。それよりも気がかりなのは、物体としての固定的形体は否定されたが、「観念」という形で超越的主観性が再び余命を保ったことである。ミニマル・アートにおける作為は、後退しながらも、観念という言葉に依存した見えざる作為として自立性を主張するのである。

その基本構造をもうひとつの展覧会のタイトルが立証している。同じ一九六九年、ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた「反イリュージョン、手続き／素材」である。反イリュージョンとは、超越的主観性の自立的内部で形成されるあらゆるものへの不信任の表明であった。だが、その具体化である「手続き／素材」とはどういうことか。企画者のコメントと出品者の傾向から考えて、物体についての思考と素材の即物的物質性との分裂を留保したままの統一であるように思える。ミニマル・アートと比較して、人間の主観に服従しない物質や空間の特性に目を見開

いていった点は高く評価される。アース・アートと大地との関係についてもそのことが言える。時間、社会的制度その他、人間を取り巻く現実のうちに含まれるあらゆる要素に関心が払われるようにもなる。その主観を超えるもののへ感覚の解放を、これからの美術の可能性として最大限認めた上で、なお厳然と保たれている近代主義的構造を省みなければなるまい。観念と物質との二極的分裂が根底にあるのだ。固定的形体による表現としては破産しながら、「手続き」によって物質に働きかける意図としての見えざる自立的主観性は、消極的な形で残り、その限りで物質は表現のための「素材」になる。この見えざる自立的主観性が成り立ちえたのは、無形なものである言語的思考がモデルとして作用したからである。物質的世界とかかわる以前に、無形な観念が存在し、自立的主観を構成しているという暗黙の前提が横たわっている。本来、人間を超える物質世界と人間の意識との関係であつたはずの物象的記号領域は、ますます両極に分断され、埋めたい溝そのものという様相を見せ始める。微弱化した表現主体としての主観が一方にあり、他方、その存在の重さを見せつけながらどこから表現の領域に組み入れられるのか定かでない物質がある。否、表現の領域に組み入れられない物質を提示することが表現内容なのかも知れない。しかし、それは飽くまでパラドックスにとどまる。結局、主観性のミニマル・アートの自己否定が、作為の最小限化から作為の結果の否定に発展したのがコンセプチュアル・アートその他であり、観念という言語的なものを拠り所にすることによってミニマル・アートと同様、消極化した主観性を命ながらえさせた。しかし、その先に何があるのか。主観の無作為と物質の優越性を図式的に繰り返す以外に、この論理の延長線上には出てこない。近代主義的な主観性そのものが否定されなければ、新しい表現主体の積極性は生まれなところまで来ている。物象的な記号領域への注目は、そのためにこそある。物象的領域を言語的領域へと後退させるのではなくて、逆に言語的領域を生み出した物象的記号領域という

母体への回帰があつてしかるべきだろう。各作家の物質世界への関心は、そのような論理へと切り替えられねばなるまい。開かれた言語主体への窓口としてである。

一九七〇年代もすでに終ろうとしているのに、六〇年代までに煮詰められた状況は、本格的に克服されていない。スーパーリアリズムなどが現われたが、これまでの表現主体構造内でのヴァリエーションであつて、大きな牽引力にはならなかった。次の新しい「様式」を待望する姿勢はむなしなものに思われる。一方、戦後美術に登場した作家と作品のすべてが、行きづまりの方向をしかはらんでいないとは考えられない。ただ、近代主義的な表現主体の論理を切り捨てて運動のように見えながら中核として最後までそれを保持してきたことが、作家と作品とのそれ以上の展開を妨げ、窒息させてしまったのである。繰り返して言えば、次のように整理される。アンフォルメルとアクション・ペインティングは、内面的イメージを捨て、実存的主体の物象的痕跡を唯一のものとした。ポップ・アートを中心とした諸傾向は、孤立した実存的主体の在り方を、外的な事物や空間と化した主体という方向に向けてのりこえようとした。ポスト・ペインタリー・アブストラクションやプライマリー・ストラクチュアは、外的な事物や空間の偶然性とそれらの選択の恣意性をこえて、普遍的主体性を事物化しようとした。ミニマル・アートは、その事物化の進行過程のなかで人間の作為を極限にまで押し殺そうとし、コンセプチュアル・アートでは、作為の結果である固定的形体が否定され、無形の観念のみが残った。主体の在り方の変遷に限って見れば、このように、実在的、外的事物化的、普遍的、作為否定的というように近代主義的主体の自己制限史として目に映る。それと反比例して、物質や空間など、主観を超えるものへ目を見開いていった訳で、その成果を無視はできないけれども、この自己制限の論理ではこ

れ以上に進みようがない。七〇年代の空白の本当の理由は、そこにあると言わねばならない。別の文脈のもとで戦後の作家と作品との可能性を見いだす必要があるだろう。自己完結的主観性、あるいは純粹な主観と純粹な客観との二元論的分裂という虚構を解消した表現主体の在り方を、例えば物象的記号領域の間主観性と志向性というような手がかりのもとに切り開いていく以外にない。

近代主義的主観の自己制限史の行きづまりを指摘するのは、ある意味で、その尖鋭化の正当性を認めるからである。だからこそ、その活動が見かけ上不活発になり、人間的現実のごく一部分にその存在を限定していくように見えるとき、古いものの反動的巻きかえしがくるのを恐れる。非個性化、作為否定とは、近代主義的主観性の否定に過ぎないのに、人間的現実あるいはその営みの全体を否定するような錯覚を与え、復古的な美術に口実を与えてしまうおそれがある。新しく切り開かれる領域が美術とか芸術とか呼ばれるかどうかは別に、近代主義的な表現論を根底からくつがえすほかにない最終的地点にたどりついているもののである。

〔注〕

- (1) 『世界美術全集 38 戦後世界美術』（角川書店、一九六七年）一四五ページ。「ヨーロッパ戦後の抽象絵画」（大岡信）から。
- (2) 『世界美術全集 38 戦後世界美術』（角川書店、一九六七年）一八〇ページ。「アメリカ美術の神話」（東野芳明）から。
- (3) 『世界美術全集 38 戦後世界美術』（角川書店、一九六七年）一四一ページ。「序章」（滝口修造）による。
- (4) 一九七〇年代にはいつてからのフラグ・ストーンとクロス・ハッチングによる作品は、知覚に関する新しい考え方を含んでいるのでこの場合に該当しない。一九七八年西武美術館におけるジャスパール・ジョーンズ展のカタログを参照のこと。
- (5) 雑誌「美術手帖」一九六九年十二月増刊号『現代美術家事典』一三二ページを参照のこと。

(6) 注(5)と同一書の二三四ページ(中原佑介・記)および一四六ページを参照のこと。

6 「芸術」・「前衛」が束縛のもと

「芸術」という用語は、個別的内面性の表出を普遍的絶対性に結びつける発想のもとに成り立っている。戦後美術の流れが、内面的イメージの否定を主要な契機としてきたとはいえ、自立的な個人としての表現主体に普遍的絶対性をになわせる論理は変わっていない。「前衛」という概念は、その「芸術」の骨組みに従った上での進歩と自己変革、自己解放を本質とする。われわれは、無意識の前提としてこの「芸術」の構造に深くとらわれている。個別的な無形の精神作用が独創性の源泉であり、視覚化される以前のものとして常に想定されてきた。戦後美術では、無形ものを切り捨てて物象化していく傾向が示されたけれども、それでもなお自立的個別の普遍化という原理は、原形を保っている。また、物象化以前の主体を実体化する仕方、その微弱化を伴いながらも捨てられはしなかった。

われわれは、われわれがかかわっている表現の領域を表わすのに、「芸術」とか、「美術」という言葉しか知らない。通用する語をそれ以外に持たないのだから、便宜的にそれを使用せざるをえないし、それで構わないのだが、「芸術」が特定の表現システムに乗っかっていることを忘れてはならない。たとえ「芸術」という用語を残したとしても、そのシステムの適否には再検討の必要があるからである。人間は四万年にわたる「芸術」的活動を営んできたが、それを「芸術」という枠にあてはめて理解するようになったのは、近代以降である。つまり、われわれの通念が暗黙のうちに含みこんでいる「芸術」の意味が確立されたのは、さほど古くはないのだ。われわれは、それを普遍化

して考え過ぎるところがある。近代以前のものは、われわれが考えるのと同じレベルで「芸術」ではなかったし、ヨーロッパ以外の文化圏についても簡単に「芸術」という枠はあてはまらない。その意味での「芸術」は、ごく限られた文化圏におけるごく限られた時代の表現システムに関して適用されうる特殊語である。

ヨーロッパの美術のなかで固有名詞である人名がそれに付与された価値といっしょにおびただしく登場してくるのは、ルネサンス以降であった。創造者としての神の地位が芸術家のなかに投影していた。その時点ではまだ普遍的なものの代弁者であった芸術家が、十七世紀以降、個性的、個別的な在り方を次第に強め、神の似姿をそれに重ね合わせる。去っていく。「芸術」の表現システムは、この個別化した神を根本的な枠組みとしている。見えざる実体が可視的なものを生み出すという構図、無から有が創造されるという筋書きも、もとを正せば神的存在の仕方を引きうつしている。美学のなかで使い古された「内容」と「形式」という対立概念も、神的な実体を根拠として成立する。もっとさかのぼれば、「見えざるもの」としての神的な実体は、言語による抽象概念の形式によって可能にされたと言える。たとえば、コンセプチュアル・アートが具体的な作為を否定していく過程で最終的に「概念」だけを確かなものとしていくのは、「見えざるもの」としての表現主体の実体性が、いかに言語と深く結びついているかを偶然的に示している。言語そのものに罪はないけれども、言語が生み出したものが超越的な実体となり、それが絶対化されることによって引き起こされるゆがみを自覚せざるをえなくなっていることは事実である。

「芸術」における最大の焦点は、その見えざる神が個別化したことである。これは、具体的人間の現実に近いところとする趨勢から生まれた当然の方向であったのだが、個別的人間をどのように神的普遍性と接続させるかという困難な問題を内包せざるをえなかった。即ち、個別化しつつなお神をそこに投影させようとしたところに「芸術」の矛盾

が潜んでいる。個別の人間の個性を重要視することと、それを唯一の見えざる超越的精神として絶対化することとはまったく別のことであるはずなのに、それが混同されたのだ。また、具体的人間の条件が物象的記号領域に基づいていることなど予測だになされることがなかった。歴史的段階の手順として、まずは、神的な在り方の個別化を通過せねばならなかった。それは言うまでもなく、近代主義的な自我の特性と同一のものであり、「芸術」が近代哲学の根幹と切り離せないのはこのためである。結局、「芸術」という概念そのものが、近代主義の産物である。だから、われわれが「芸術」を相対化したからといって、人間の表現的営みの全体を何ら否定することにはならない。むしろ、そうすることによって表現を束縛するものから脱することができる。今では、「芸術」の体質である近代主義にいつまでもとどまる訳にはいかないのだ。言語をベースにして発生した唯一の超越的実在をモデルにしながら個別的内面性が自立的実在として「芸術」の中枢をなしてきた状況を、ようやくわれわれは超えかかっている。

矛盾の要点は、個別的なものを普遍化しようとしたところにある。普遍性と対立するものとして個別性を設定しておいて、改めてその普遍化を理論づけようとした訳である。カントによれば、個別的なものとは「特殊」であって、「判断力」一般は、特殊を普遍のもとに含まれているものとして考える能力である。⁽¹⁾ カントは、「天才」の「独創性」を媒介として、主観的個性に普遍的絶対性を負わせようとした。自由な個別的主観を普遍性に結びつける努力によって「芸術」、あるいは「美なる技術」が確立する。カントの主な関心は、「特殊」を「普遍」に一致させることにあった。「芸術」という概念がもたらした成果は、表現の自立性と自由であって、カントの功績によるところが大きい。が、個別の人間を絶対化してしまうと行き過ぎである。個別すなわち普遍というように直結することは、形式主義的一般化によっては可能かも知れないが、事実上は幻想に過ぎない。個別と他の個別との差違は拭い去れないか

らである。無理に個別を普遍化したとしても、内実を伴わない仮構は、表現の無力化の原因になる。今日われわれが立たされている状況の遠因は、そこにある。超越神的な普遍性もその個別的の内面化としての普遍性も、人間現実の実態にそぐわない。抽象的な普遍性の概念も、絶対的自立としての個別的立場も本来はありえない。言いかえると、不動不変の外在的な美の観念と、個人的な価値基準としての「趣味」とに二分する方法は適當ではない。プラトン主義的な「美」の観念を、別のカテゴリーを並置することによって相対化し、芸術的価値を多様化することは行なわれてきた。⁽²⁾しかし、そうすることによって、普遍と個別との背反が克服されたとは思えない。むしろ恣意的に双方が一致させられているところからロマン主義的芸術観が出てくる。この意味で「芸術」の概念は、本質的にロマン主義である。

もうひとつ、「芸術」という概念の前提になっているのは、客観に対する主観の優越である。さらにそれを留意した主客二元論的建て前がある。⁽³⁾これも見えざる神の個別的人間化に由来する。主観と客観との区分は、創造者と被造者との関係を人間と物との関係の場に引きおろしたものである。人間の能動性と事物の実在性との現実的な関係は現に存在する。しかし、それは、創造者と被造者の関係に一致しはしない。なぜならば、人間の能動性は、一方的に無から有を生ずるのではなくて、物象や他者によって作られながら作るという関係であり、その関係の成立要件として物象的記号領域を介在させるからである。自己完結した卓越者として主観を設定し、純粹客観をそれに対置させる二元論的分裂は、創造者的な卓越が実効を失うに従って、一種の足かせになる。構造上のりこえ不可能な分裂の上に立って、それをのりこえた一元的関係が求められる。それが今日の芸術状況であらう。結論は単純であって、人間は神のような創造者に成りえないということである。

「芸術」という概念を考えると、以上のように、あらゆる意味で、超越神の個別的人間化、逆に個別的人間の超越神化を前提としている。それは、人間の表現活動、造形活動一般に適用できる用語ではない。個別的人間化した神の論理に支えられた特殊な状態をさす言葉なのだ。そして、それによって表現の自由と自立性が獲得されたが、同時に個別と普遍、主観と客観という二重の分裂と対立をもちこんだ。そのため、表現における価値のアン・キズムと、表現主体の無力化がもたらされた。今日、その行きづまりは、「芸術」の基本構造を変革しない限り先へは進めないところにまで到達している。実際の「芸術」活動が、長い道程のちそのことを検証し終えたからである。その役割を直接担ったのが「前衛」であった。既成の「芸術」を批判し、のりこえる自己解放の論理が既成の「芸術」と同じ共通の底辺の上に立っていて、先へ進めば進むほど自らの展開の困難さと不可能さのなかへおちこんでいったのである。だから「芸術」の終末は、「前衛」の終末と重なる。

「前衛」の根幹、即ち変革の根拠は、個人の自由にある。芸術をブルジョワ社会における自由な知識人⁴として、前衛芸術の性格を見きわめようとしたのが、ジョージ・T・ノスロピーの論文「前衛芸術のブルジョワ化」だ。かれは次のように述べる。「芸術においては、もはや個々の芸術家は自分が全体と関係を持っているということにはならなくなった。つまり、芸術家は自由の身となって全体を否定する権利を持つことによって社会とかかわりを持つようになったのである。……創造的行為という観点から見ると、社会的、政治的権利とか個々人の参加ということが、個人的表現に普遍妥当性を与えることによって、前衛芸術を正当と認めるのである。……ブルジョワ既成秩序と対立することが前衛芸術の本質であり、また唯一の恒久的性格だった。しかし、前衛芸術はブルジョワ文化の主流と

ともに出現し一緒に発展してきた。」つまり、既成のものを否定しようとする前衛芸術が、対立する相手と同じく、個人の自由に立脚していたという訳である。

「前衛」という言葉が使用された古い事例として、『前衛芸術の理論』⁽⁵⁾の著書レナート・ポッジョーリは、一八四五年のガブリエル・デジレ・ラヴェルダン「芸術の使命と芸術家の役割について」をあげている。そこでは「前衛」としての「芸術」が、「他に先駆けるもの」と明記されている。他に先駆けるためには自己を他から区別し、分離しなければならぬはずである。その際「前衛」は、疑うことなく「芸術」における個別化した超越神の論理を中軸として採用した。ノスロピーは、二月革命以降のボードレエルを始めとする「前衛」概念の展開を描写しているが、最初政治と芸術の双方にまたがる一体的な概念であったのが次第に分裂し、二十世紀になると専ら「芸術」において用いられるようになる過程をよく示している。これは、「芸術」における「前衛」が本来個人主義を基盤にしたロマン主義的性格を持つものであって、個人の絶対的自由に閉じ込めることのできない政治の構造と相いれないことを証明している。その後のシュルレアリスムにおいても、戦後の前衛においても、芸術が政治への接近を見せながら最終的にかみ合わなくなるのは、その個人の絶対的自由に原因がある。変革における自由の概念の重要さは否定することができないけれども、神に似たものとして思い描くのは非現実的だろう。自由とは、既に存在する物象的記号領域に深くとらわれながら、それを取り扱う際に生まれる自由でなければならぬまい。

普通、美術の領域ではキュビズム以降について「前衛」という用語があてはめられる。ノスロピーは、印象派に「前衛的自然主義」を見る。文学についてはさらに古くさかのぼらなければならぬだろう。そして具体的な在り方はそれぞれ違っている。しかし、原動力としての個人の自由という点では一貫していた。その意味で、当初のロマン

主義的態度は、最後まで本質的には変わらない。ロマン主義的思考の地平は、十九世紀絵画・文学・音楽の様式的な潮流をこえて、二十世紀の「前衛」のなかに綿々と続いた。リリアン・R・ファーストという学者の要約に従えば、ロマン主義の本質は、「想像力と個人感情の解放」である。そこから二つの側面を取り出すとすれば、変革のダイナミズムと個人的内面性の普遍化ということになる。細かなニュアンスの違いを一切無視して考えると、それは個人を土台とする変革の論理であり、積極性を持ちえた点でも、空転を免れなかった点でも、「前衛」の構造を支えるものであった。重ねて言えば、「前衛」は自己疎外を引き起こすものから絶えず自らを解放しようとしてきたのであるが、解放の原動力となった個人の普遍化は、同時に逃れようとする既存秩序の母体でもあったのである。従って「前衛」の行なおうとした変革は、ロマン主義によるロマン主義への反抗、近代主義による近代主義批判という自己撞着にほかならない。個人の普遍化による虚構性を、個人の純粹さによって打破できるはずがない。そこで生ずる現象は、とめどもなく繰り返す自己否定の連続である。これは、否定を媒介にして肯定的なものが生み出される過程ではなくて、自己縮小的な反復作用である。自らの敵が自らの内にいる状態であらう。

六〇年代以降、次第に「前衛」という言葉が使用されなくなる。それは、ほぼ、アンフォルメルやアクション・ペインティングからポップ・アートへの移行行きと期を一にしている。偶然かも知れないが、何々主義と名づけられた美術の傾向から何々アートという呼び名のものに変わっていった節目でもある。日本では、一九六二年に針生一郎氏が「前衛芸術の終焉」という一文を発表している。かれは、「前衛たちが骨がらみ不条理に塗りこめられながら、自我意識からの脱出を切実に求めている姿」を指摘した。確かにここにひとつの転回点がある。一口で言えば、内面的イメージを否定しながらも飽くまで保持されてきた個別的人間への執着が、非個性主義的在り方へと切り替えられる

のである。つまり、「前衛」という用語は、非個性主義の出現とともに実体を失う訳である。またひとつの傾向を否定して次のものにつけてかわるという変革の論理も消滅する。何々主義という美術傾向の呼び方は、人間主体に力点を置き、あるものは他のものと対立して、お互いに相いれない。何々アートというのは、作品の形態を名づけたものであり、並列併存を妨げない。このころ日本の「毎日現代美術展」で、アヴァン・ギャルドの代わりにフロンティア部門という表示が用いられたのは象徴的である。フロンティアは領域拡大であっても自己否定、自己変革ではありえないからである。

「前衛」の挫折感、この非個性主義への移行から来ている。社会体制による抑圧とか、状況の変化による行きづまりとか、科学技術や物質文明を要因とする敗北とかを列挙できなくはないが、むしろそれらは付随的なことである。「前衛」は、その論拠であった個人の自由にもはや依存できなくなってしまったところに挫折の原因がある。しかも、非個性主義への移行が個人の自由に代わる表現活動の根拠を与えてくれなかったのがさらに困惑させるものになった。多様化という名をかぶせられたアナキーな状態が現出する。それは、かつての「前衛」を回想する人たちによってモダニズムというレッテルを張られ批判されたりもしたが、決して個人の自由へ引き返すべき筋合いのものではなかった。「前衛」の自己矛盾が表面化した様相として、「前衛」の立場に立つ者が正面からそれに取り組む方が理にかなってはいはずだ。

その非個性主義も、アナキーな状態のなかでひそかに個別的人間化した神の構造を引きずっていた。客観主義的、即物主義的に見えるものの裏返しとして「見えざる中心」への固執が垣間見られる。最後に無形なコンセプションにまでたどりつき、それが言語によって支えられているあたりにその証拠が示されている。表面的な「前衛」の挫

折は、「前衛」の基本構造を打ちこわしはしなかった。むしろ、それが、打ちこわされないままに封じこめられ、従来の主体の積極性と中心性を見失った状態で放置されてきた。方途を見いだせないまま、なしくずしに「前衛」が消滅した真の理由はそこにある。

ノスロピーは、「前衛」が体制側に受け入れられ、体制内化したと主張する。針生一郎氏は、次のように書いている。「今日の前衛はひとつの観念に支えられて、どこかの最先端にたっているというよりも、のっぺらぼうの混沌のなかにただよっていて、みずからの感覚の構造をこじあけながら、あらゆる体系を拒否する不条理そのものを対象化しようとしているはずだ⁽⁸⁾。」どちらも、内心、個別的主体の積極性と中心性に期待しながら、全体的状況のなかでそれを拡散させてしまうことへの不安な予感を述べているのだと言える。あるいは、全体的状況とのかみ合いの必要を感じながら、そのための手立てをつかみかねているようでもある。ここで気がつかなければいけないことは、個別的主体と全体的状況という対置が主客二元論的発想の延長に過ぎない点だ。しかも、個別的主体が全体的状況に対する超越者であることが崩れ、逆に全体的状況のなかの一部分として個別的主体が位置づけられるようになると、個別的主体の営為は、それがいかに先鋭的であろうと、常に状況に呑み込まれ体制内化するのが当然である。つまり、社会的機能の側面から言っても、個別的主体を絶対化する論理は通用しなくなったのである。「前衛」は、それが変革しようとする「芸術」の在り方を自らの構造としているが、変革に携わろうとした分だけ余計に、他よりもそのことの矛盾に突き当たらざるをえなかったのだ。いま、われわれは、「芸術」と「前衛」との両方をふたつぐのみ克服しなければならぬだろう。

二十世紀も終わりに近づくころ、個別的人間化した超越神の神話もようやく末期的症状を色濃くしてきた。さかれば、その端緒は、十五世紀ルネサンスにまで到る。十七世紀絵画にひとつの高揚と完成があり、十八世紀に理論化される。十九世紀は、その爛熟期であり、その後半、美術について言えば一八七〇年代印象派以降、神話を信じつつも意識的な反省期に入る。その動きに、「前衛」という概念がオーバーラップする。だからノスロビーに従って印象派以降を前衛とするのも正しいし、それが煮詰められて一挙に噴出する一九一〇年代以降をあてはめたとしてもおかしくはない。どちらにしても、この百年余りは、その神話の自己意識的な時代であった。われわれが近代美術（モダン・アート）と呼んでいるのは、この期間に相当する。即ち、百年間を費やして、神話の虚構性を問いつめてきたのだ。もちろん、そのことを裏返しにすれば、神話の虚構性を踏み越える要素を色々と準備してきたことになるのだが、主要な論理は「個別的人間化した超越神」への敬慕を捨て去ってはいなかった。「芸術」と「前衛」とを概念として批判しようとするのは、その状態をのりこえるためである。物象とかかわる人間の営みや個人の能力の重要性、人間の歴史内における変革の動きを否定するものではない。むしろ「芸術」や「前衛」をも既成概念として断じることによって、人間にとってその先に来る可能性を見いだそうとするものである。しかし、そのような飛躍のために、論理的根拠が必要である。人間を人間として成り立たせてきた原初的なものを視覚の射程距離に入れることによって、はじめて打開の道が開かれる。即ち、物象的記号領域の問題である。

〔注〕

- (1) I・カント著、篠田英雄訳『判断力批判』（岩波文庫上巻、三十六ページ。原著は一七九〇年刊行）

(2) たとえば「崇高」という概念。卑近な例として、学校教育における美術の採点基準の相対性と混乱は、この価値の多様化を源としている。

(3) たとえば一枚の静物画があったとして、それは自然的な物を正確に模倣しているのか、それとも物をモチーフとして内面的な見えざるものを表出しているのか。結論は、そのような設問に問題があるのだ。

(4) 国際哲学人文科学協議会「ディオゲネス」(年刊・日本版) 5 (河出書房新社、一九七一年) 所収。原文は一九六九年に発表。以下ノスロビーについての引用はすべてこの論文からである。

(5) Renato Poggioli "The Theory of the Avant-Garde" (英語版による。イタリア語版原著は一九六二年刊行)

(6) L・R・ファースト著、上島建吉訳『ロマン主義』(研究社、原著は一九六九年に刊行)

(7) 針生一郎評論6『遊撃クロニクル』(田畑書店、一九七〇年) 所収。

(8) 注(7)と同一書二〇〇ページを参照。

7 物象的記号領域の本性に従う開かれた表現主体

前に、現代を、記号領域の自覚期だと規定した⁽¹⁾。それは、固定的、自己完結的で、唯一の中心をなす無形なものの実体化を超える必要があるからであった。即ち、抽象観念や超越神、個別的人間の内面性にかかわる絶対化を打破するためであった。透明で無形なものへと潜在化しつつ全体を支配してきた「実体」をくつがえす手がかりは、その「実体」を生み出した根源にさかのぼり、母体を明らかにすること以外に求められない。その上で、無形なものの実体化という過誤に陥らないよう、人間の現実を成り立たせている記号領域の在り方を修正せねばならない。たどりついたロゴスの体系的絶対化のすえにいよいよ転換が起こる。自らが生み出した「実体」に支配されるという倒立ある

いは逆説からの解放が、このような方途によってようやく日程に登ってくる訳である。

人間は、形象の領域、もしくは物象的記号領域を持つことによって、人間として出発した。人間は、記号領域によって初めて人間になり、立ち現われる。それが人間の唯一の実相である。もちろん、生命と本能を伴った個体としての生物学的人間は存在するし、実存主義流に言う主体性の重要性を見失うことはできないけれども、それら自体が物象的記号領域を通して、というよりも、それと二重化する形で存在させられているのだ。「芸術」を含む表現の全体は、当然、これによってしか成り立たない。表現とは、人間と自然との「関係」の顕在化であり、人間も、自然も、そのような「関係」として存在する。その意味を踏まえた上で、人間を「表現者」と名付けようとすれば、名付けられなくもない。そして、物象的記号領域に中心を置いて人間を規定することは、近代主義の限界を克服する具体的な手がかりになる。まず、現象学で言う「間主観性」と「志向性」とが、見えざる意識の問題としてだけではなく、物としての次元へと対象化される。唯一の自我から他者との共有性へ、超越的主観から物象を媒介とした物象との関係へとという転換が可能になる。さらに、物象的記号領域は、それ以前に存在する実体的価値によって支えられるものではなく、それ自身として自己を存在させ、確立させなければならないのだから、これまでのヒューマンスティックな価値づけを相対化する反人間主義（アンチ・ヒューマニズム）の様相を帯びる。以上のような指摘は、おそらく現象学や構造主義の展開のなかで論究されてきたことなのだろうが、あえて付け加えるならば、記号領域を固定的な体系として実体化しないように、また、その固定的な体系に支配された人間を決定論的に束縛され、パッシヴでしかありえない存在として規定してしまわないように留意すべきだろう。原則論的に言えば、物象的記号領域とは、人間のアクティヴィティそのものにほかならないからである。むしろ、表現主体である人間を取り戻すことが問題なのだ。

記号領域の自覚には、二つの方向がある。ひとつは、言語の意識対象化、物象化、相対化であり、もうひとつは、非言語的な記号領域への注目である。もともと、記号領域を改めて再検討する必要が生じてきたのは、言語によって生み出され、実体化したものによって、言語を含む記号領域の存在が単なる媒介手段におとしめられてしまったからだ。この本末転倒を正常な形に戻すための一方の方策が、言語自体の自己反省という形をとる。言語がその発生の根源に帰り、自らの性格をはっきりと認識することである。言語は、分節的、一義的（前述の意味において）であり、線的展開をする特徴を持ち、体験の世界を抽象化、固定化しやすく、自らを実体化しがちだ。一般的理解によれば、それは、生きられた世界を分割的なユニットに置きかえ、それを構築的に組み合わせて線的な連続を形成し、全体的な体系をなさしめる。この方式が人類文化のために果たしてきた役割は計り知れないが、その相対性や限界を正確に自覚していないと、誤りを引き起こす。言語もまた、物象的領域を母体にして、意味するものと意味されるものの関係を立ち現われさせる非固定的、流動的で不安定な存在だと考えるべきだろう。

そのような言語の自己反省は、盛んになされるようになってきた。だが、言語以外の物象的記号領域への注目は、まだ、十分とは言えない。言語を相対化し、物象的記号領域の発生の場合へ送り返すためにも、言語以外の記号領域への注目は重要であろうと思われるが、現状では、それらをそのものとして見ないで、言語への思考をあてはめたり、言語的領域へたぐり寄せたりすることが多くあるようだ。つまり、言語以外の領域への言語哲学の影響が強すぎるのである。非言語的な記号領域は、言語の場合と比較して、非分節的、多義的であり、並列的あるいは同時展開的でありうる。また、直観に訴える物象性の特徴とする。自己完結しない過程的状态で提示しやすい。記号そのものとして自覚されやすいから、背後に実体的な何かが潜むという錯覚を避けることが容易だ。言語からの浸透をできる限り少

なくし、見えざる実体を表現に先行させる論理を取り除けば、この領域の探究は、現在の状況のなかで重要な役割を果たす。物象的記号領域を支える諸要素を例示すると、身ぶり・しぐさ、音声・音響、痕跡、物質性、空間、現象（光など）、映像（写真など）……があげられる。この観点からすれば、言語は、音声と痕跡とが極度に発達したものにほかならない。舞踊、演劇、音楽、絵画、彫刻、建築というようなジャンルは、そのような諸要素の特殊な組み合わせ、あるいは重点の置き方がある歴史的事情に従った文化的価値として自立させたものに過ぎない。われわれは、そういった歴史的な積み重ねを認識すると同時に、それらを相対化しながら、言語以外の物象的記号領域への注目によって発見される新しい視点を考察していかなばなるまい。「美術」という呼び名にこだわる必要がなくなる半面、「美術」がかかわってきた領域のウェイトが増すはずである。

記号の固定的絶対化を回避するために、物象的記号領域のいくつかの性格を指摘しておきたい。⁽²⁾この領域のなかに本質的には言語も含まれるはずであるが、当面は混乱を生じさせないようにそれを度外視した方がよさそうである。

第一に、記号は、物象であるという事実によって、何よりも、特殊相を持つ変体というふうに条件づけられる。類別された物象の性格に基づく普遍化されえない特有の相をそれぞれが持ち、それを受容するのに直観のかかわる部分が大きい。一方、一見それ自体として完結しているように見えながら、そのなかに非完結性、プロセス性を含んでいる。というのは、記号は、物象である以上、その都度再生産されるのでなければ生きて働かず、再生産される際には必ず差異が生ずるのである。また、それとは別に、物象であるから、発生時の意味を越えて残留する残存性を示す。同一の物象的記号の意味が変化し、やがて記号が形骸化し、意味が忘却される。そのような物象的記号領域は、背後の見えざる普遍的精神に共通して支配されているのではなく、逆に、ばらばらの流れをたどるそれぞれの記号の

再生産過程が相互干渉し合って普遍的精神らしきものの幻影を作り出すのである。これらの記号領域の可變的物象性のなかでは、物質（マター）と素材（マテリアル）との関係は、非常に親密なものになる。

第二に、記号は、物象として顕在化され、特殊な形体として提示された自然と人間との関係である。いわば、関係顕在化性を帯びたものとして、記号はある。それ自身は何物でもない「虚」としての性格を持つのも、それ故にである。これまで、美術をはじめとする非言語的記号領域では、この関係性が意識されにくかった。そのために関係性が欠如し、自己目的化した事物としてそれらを扱いがちであった。本来は、自然と人間とが別々に自立して存在するのではなく、記号領域におけるそれらの関係が先行し、それに従って自然の存在も人間の存在も明らかになってくるのではないだろうか。サルトルの「実存は意識に先立つ」式に言えば、関係が存在に先立つ。だから、自然像と人間像は裏表の関係になる。ただし、人間には、自己をも一個の特別な対象として扱う特性があり、この自己との関係性が事柄を複雑にする。記号によって開示される性と死も、この問題にかかわる。自然との関係性として存在する自己に對して、それへの関係として自己を再び突き離して見る繰り返しが見られる。それが人間の特性なのだが、今ここではその自己離脱性⁽³⁾には立ち入らない。とりあえずは、そこまで言及しないで、数学や物理学のような数式によって顕在化される世界を分かりやすいモデルとしながら、記号における関係性の一面を指摘しておこう。そして、具象的な絵画における対象再現性も、対象の純粹客観性がそこで取り扱われているのではなく、物象的な痕跡へと記号化された「見る」という知覚的「関係」の特殊相だと理解すべきだろう。再現の痕跡ではあるが、再現ではない。唯一の客観的視覚があつて、唯一の正確な再現があるのでない。不確定な視覚を部分的で特殊な相として痕跡化したただけの話である。「見る」ことは、いかに重要であっても、「関係」の一部分であり、再現的絵画は、どこまで行っても

「見る」ことの全体にびったり重ならない物象的痕跡である。そして絵画は物象的特殊相に支配されている。

第三に、記号は、物象によって成り立つ限り、厳密に自己同一的な抽象化された意味をになうことはできず、明瞭な境界をもって自己規定することができない。意味は、蓋然的な意味になる。また、存在するのは物象的記号であって、無形の意味ではないのだから、意味は、物象的記号によって立ち現われさせられる不確定的なある幅を持ったものになる。だから、二重の仕方でアイデンティティは相対化され、自己非同一次性が特徴となる。記号によって示される意味の輪郭線は固定的ではなく、意味内容も完全には固定しがたい。もうひとつ、関係顕在化性の側面からくる不確定要素がある。自然と人間との関係が完結完了することはないのだから、関係そのものが、不確定性を前提にした「関係」である。だから、記号は、仮に自己完結していても、次には越えられることを予期しているはずだし、不確定的で無限的な要素の潜在を自己内に許容しているはずである。記号は、記号の自己同一性を超えるものを内包している。いまだ決定されていないもの、不確定のままであるもの、未知のものを自らの成立基盤に置いている。関係は、関係の不確定的側面をも含んだ関係であると言える。あるいは、人間の知のなかにあって人間の知を超えるものの包含が見られる。以上の二つの性格をまとめて、記号の不確定要素性、あるいは自己非同一次性と要約することができる。それは記号の不確かさではなくて、可能性である。

このような物象的記号領域の性格を確認した上で、それを前提とした表現主体の積極性は、どのような形で現われるのだろうか。次にはそれが問題になる。個別人間化した超越神としての絶対的自我を基盤としない表現主体の具体的な姿が問われる。自立的内面から発せられる見えざる意味内容を先行させない場での主体の能動性が求められる。物象的記号領域を固定的絶対性のもとにとらえないことが、その能動性を可能にする。きわめて原理論的な答え方を

すれば、物象的記号領域の変革と拡大によって人間の新たな意識内容が形作られ、意識の領域が拡大されていくのであって、その逆ではない。個々人の能力と独創性は、自分が他者と同様その一部分を占め、それに浸透されている物象的記号領域を改変し、新たに何かをそれに付加する仕方によって発揮される。個々人の精神的意識内容は、物象的記号領域という共有物を土台として展開される。既存の物象的記号領域を相対化しようとする個人の自由な営みが、既存の物象的記号領域から遊離して行なわれるのではなく、純粹に個人的な努力が、そのままの状態で、個人を超えたものであるような場が、やがて切り開かれるに違いない。人間成立の根本である物象的記号領域を忠実に見すえた表現主体のこのような規定の仕方が、今後一役をになうのではないだろうか。

〔注〕

- (1) 第Ⅰ部の4を参照のこと。
- (2) 第Ⅱ部の5を参照のこと。
- (3) 第Ⅰ部の1を参照のこと。「聖なるもの」とは、記号化された「自己との関係性」のことではないだろうか。